

# GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ AYINTÂB ARAŞTIRMALARI DERGİSİ

## Hedef ve Kapsam

Ayıntâb Araştırmaları Dergisi (AAD) yılda iki sayı çıkar ve çifte-kör hakemlik sürecinden geçen bilimsel makalelerin yayımlandığı uluslararası ve hakemli bir akademik dergidir. Ayıntâb Araştırmaları Dergisi (AAD), Türkiye'nin önde gelen araştırma üniversitelerinden biri olan Gaziantep Üniversitesi tarafından yayınlanmaktadır.

Derginin amacı teorik ve araştırma odaklı çalışmalarını desteklemek, araştırmalarda kaliteyi arttırmak ve ulusal ve uluslararası akademik araştırmaların karşılıklı paylaşımını teşvik etmektir. Ayıntâb Araştırmaları Dergisi (AAD), bilginin serbest dolaşımı ve yaygınlaştırılması için çalışan açık erişimli bir dergidir. Ayıntâb Araştırmaları Dergisi (AAD) büyük oranda akademisyenlerin katkı sağladığı çok disiplinli bir yayın olmasına rağmen, alanında uzman olan veya lisansüstü düzeyde çalışmalar yapan öğrencilerden gelen yayınları da teşvik etmektedir.

Derginin yayın dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Ayıntâb Araştırmaları Dergisi (AAD), Arkeoloji, Gastronomi, İşletme, İktisat, İletişim, Coğrafya, Tarih, Uluslararası Ticaret ve Lojistik, Hukuk, Dilbilim, Folklor, Edebiyat, Felsefe ve Sosyoloji alanlarından yayın kabul etmektedir. Ayıntâb Araştırmaları Dergisi'nde, sadece Gaziantep ve yöresi ile ilgili makaleler yayımlanır.

Derginin uluslararası yayın kurulu vardır.



## Telif Hakkı

Derginin tüm telif hakkı dergi yöneticilerine aittir.

## İletişim

GAÜN Ayıntâb Araştırmaları Dergisi (AAD)  
Gaziantep Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü  
27310 Gaziantep, TÜRKİYE  
Tel: +90-342-318-1820  
Editör/Dergi Yöneticisi  
Prof. Dr. Ahmet GÜNDÜZ  
E-mail: agunduz@gantep.edu.tr

# Gaziantep Üniversitesi

## Ayıntâb Araştırmaları Dergisi

### GAÜN-AAD

#### Dergi Sahibi

Gaziantep Üniversitesi  
Prof. Dr. Arif ÖZAYDIN

#### Editörler-in-Chiefs

Prof. Dr. Ahmet GÜNDÜZ  
Doç. Dr. Fettah KUZU  
Dr. Öğr. Üyesi Selim SAYGIN

#### Bölüm Editörleri

Prof. Dr. Mehmet Emin SÖNMEZ  
Prof.Dr. Muhammet Ruhat YAŞAR  
Doç. Dr. Fettah KUZU  
Doç.Dr. Atınç OLCAY  
Doç.Dr. Mustafa METE  
Doç. Dr. Mehmet BİÇİCİ  
Dr. Öğr. Üyesi . Meltem MUŞLU  
Dr. Öğr. Üyesi . Timur DEMİR  
Dr. Öğr. Üyesi . Selim KAYA  
Dr. Öğr. Üyesi Lider BAL  
Dr. Öğr. Üyesi Kadriye ŞAHİN

#### Yayın Kurulu

Prof. Dr. Ahmet GÜNDÜZ (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Hilmi BAYRAKTAR (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Abdurrahman UZUNASLAN (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Halil İbrahim YAKAR (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Aleksandar Andreeviç (EDUKONS Üniversitesi / SİRBİSTAN)  
Prof. Dr. Enver ÇAKAR (Fırat Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Prof. Dr. Faruk SÖYLEMEZ (Sütçü İmam Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Doç. Dr. Mehmet Emin SÖNMEZ (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Doç. Dr. Anita Gligorova (FON Üniversitesi / MAKEDONYA)  
Doç. Dr Mehmet Nuri GÜLTEKİN (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Doç. Dr. Mehmet SOĞUKÖMEROĞULLARI (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Işıl Işık BOSTANCI (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Haydar ÇORUH (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Murat ÇELİKDEMİR (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)  
Dr. Öğr. Üyesi Mehmet BİÇİCİ (Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Cilt 6, Sayı 1, Haziran 2023  
Web: <http://dergipark.gov.tr/gunaad>  
E-mail: [agunduz@gantep.edu.tr](mailto:agunduz@gantep.edu.tr)

# Gaziantep Üniversitesi Ayıntâb Araştırmaları Dergisi

## Danışma Kurulu

Prof. Dr. Ahmet GÜNDÜZ  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Prof. Dr. Hilmi BAYRAKTAR  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Prof. Dr. Abdurrahman UZUNASLAN  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Prof. Dr. Halil İbrahim YAKAR  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Prof. Dr. Aleksandar ANDREEVIÇ  
(EDUKONS Üniversitesi / SİRBİSTAN)

Prof. Dr. Enver ÇAKAR  
(Fırat Üniversitesi / TÜRKİYE)

Prof. Dr. Faruk SÖYLEMEZ  
(Sütçü İmam Üniversitesi / TÜRKİYE)

Prof. Dr. Mehmet Emin SÖNMEZ  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Doç. Dr. Anita GLIGOROVA  
(FON Üniversitesi / MAKEDONYA)

Prof. Dr. Mehmet Nuri GÜLTEKİN  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Doç. Dr. Mehmet  
SOĞUKÖMEROĞULLARI  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Dr. Öğr. Işıl Işık BOSTANCI  
(Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi / TÜRKİYE)

Dr. Öğr. Üyesi Haydar ÇORUH  
(Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi / TÜRKİYE)

Doç. Dr. Murat ÇELİKDEMİR  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

Doç. Dr. Mehmet BİÇİCİ  
(Gaziantep Üniversitesi / TÜRKİYE)

**GAZİANTEP ÜNİVERSİTESİ**  
**AYINTÂB ARAŞTIRMALARI**  
**DERGİSİ**

**Cilt. 6 Sayı 1**  
**2023**

**İÇİNDEKİLER**

GAZİANTEP SAHRE SOFRALARININ DÜNÜ BUGÜNÜ VE YARINI .....	1
MUHİBBÎ'NİN GAZELLERİNDE GÜZELLİK UNSURU OLARAK SAÇ .....	12
GAZİANTEP'TE BİR MİMAR SİNAN ESERİ: ŞEYH FETHULLAH ZAVİYELİ-CAMİ MİMARİSİNDE SEMBOLİZM .....	28
OSMANLI DEVLETİNDE VELİME CEMİYETİ VE HAZİNE-İ HASSA (CEYB-İ HÜMAYUN) İLİŞKİSİ .....	89

## GAZİANTEP SAHRE SOFRALARININ DÜNÜ BUGÜNÜ VE YARINI

İbrahim ÇEKİÇ\*

### ÖZET

Sofra toplumların karakteristik özelliklerini yansıtan önemli bir göstergedir. Fiziksel varlığının etrafında çok sayıda geleneği ve sosyal pratiği barındıran bu gösterge bilişsel sürecin şekillendirdiği çok katmanlı bir yapıya sahiptir. Bu çalışma bünyesinde dinlenme, eğlenme, sosyalleşme ve yeme-içme gibi birçok katmana yer veren Gaziantep sahre sofralarının spesifik özelliklerini ortaya koymak ve süreç içerisinde değişime uğrayan geleneksel yapısını irdelemek amacıyla yürütülmüştür. Çalışma verileri, içerisinde 6 açık uçlu soru bulunan yarı yapılandırılmış mülakat formu aracılığı ile sahre geleneğine hâkim olma şartını taşıyan 40 yaş üzeri 16 kültürel miras aktarıcısından toplanmıştır. Ulaşılan veriler üzerinden yapılan değerlendirme sonucunda 8 farklı temayla (Hıdırellez sahresi, esnaf sahresi, nişanlı sahresi, yün yıkama sahresi, meşk sahresi, güveyi sahresi, nevruz sahresi, gelin sahresi) sürdürülen Gaziantep sahre kültürünün hızlı bir değişim-dönüşüm süreci içerisinde olduğu ve sahre sofralarına ait birçok sosyal algı ve pratiğin unutulmaya yüz tuttuğu belirlenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Gastronomi, Sahre, Gaziantep Sahre Geleneği, Sahre Sofraları

## THE PAST PRESENT AND FUTURE OF GAZİANTEP'S SAHRE TABLES

### Abstract

The table is an important indicator that reflects the characteristic features of societies. This indicator, which contains many traditions and social practices around its physical existence, has a multi-layered structure shaped by the cognitive process. This study was carried out in order to reveal the specific features of sahre tables of Gaziantep, which include many layers such as rest, entertainment, socialization, eating, and drinking, and to examine its traditional structure, which has undergone changes in the process. The study data were collected from 16 cultural heritage transmitters over the age of 40, who had the condition of having command of the field tradition, through a semi-structured interview form containing 6 open-ended questions. As a result of the evaluation made on the obtained data, it is seen that the sahre culture of Gaziantep, which is maintained with 8 different themes (Hıdırellez sahre, tradesman sahre, fiancée sahre, wool washing sahre, meşk sahre, güveyi sahre, Nowruz sahre, bride sahre),

\* Dr. Öğr. Üyesi, Gaziantep İslam Bilim ve Teknoloji Üniversitesi Gastronomi ve Mutfak Sanatları Bölümü

is in a rapid change-transformation process, and it has been determined that many social perceptions and practices belonging to the sahre tables are on the verge of being forgotten.

**Keywords:** Gastronomy, Sahre, Gaziantep Sahre Tradition, Sahre Tables

## Giriş

Sahre, Arapça'da çöl, kır, yaban, ova anlamlarına gelen *sahra* (صحراء) kelimesinin bozulmuş halidir (Devellioğlu, 1997:913). Günümüzde *pikniğe, eğlenceye, mesire yerine ya da dinlenmeye gitmek* anlamlarında kullanılan kelime aynı zamanda Gaziantep'te yaşamakta olan bir geleneğin de adıdır. Merkezinde dinlenme, eğlenme ve yeme içme unsurlarını barındıran sahre geleneği (<http://sehitkamil.gov.tr>), çok boyutlu bir yapıya sahiptir. Bu durumun temel nedeni ise sahrelerin yeme-içme unsurları etrafında şekillenen çok sayıdaki bilişsel algı ve sosyal pratiği bünyesinde bulundurmasıdır. Sahreler, piknik havasında gerçekleştirilen sosyal bir etkinlik olarak düşünülse de (Tacirli, 2017; Polat, 2021:147), içerik ve şekil bakımından piknikten ayrılmaktadır. Sahre geleneğinin içeriğini sadece yeme içme eylemi ya da boş zamanları değerlendirip hoşça vakit geçirmek için yapılan hareketlilik oluşturmamaktadır. Sözlü kültür unsurlarının aktarımı, yöreye özgü gösteri sanatlarının icrası, yeme içme unsurlarının hazırlığı başta olmak üzere sahreye ait her türlü yükümlülüğün "İmece" eksenli yerine getirilmesi, sofraya merkezli biçilmiş kimlik (toplumsal cinsiyet) ayırımının vurgulanması, sosyal aidiyet ve memleketçilik şuurunu tesis eden çeşitli oyun, hüner ya da meydan okuma pratiklerinin tertip edilmesi sahre geleneğinin içerik farklılıkları arasında sayılabilir. Sahrelerin yapılış zamanları, süreleri, sahreci sayıları ve sahrecilerin demografik özellikleriyle ilgili kriterlerin belirlenmesi ise geleneği alışlagelmiş pikniklerden ayıran şekilsel farklılıklar olarak sıralanabilir.

Sahre sofralarının şekil ve içerik özelliklerini bilmek, ait oldukları yörelerin yeme içme tarz ve alışkanlıklarını anlayabilme ve toplumsal hassasiyetlerini kavrayabilme noktasında oldukça önemlidir. Her sahre sofrasının bilinen işlevleri dışında, bilişsel göndermeleri de bulunmaktadır. Bir nevi iletişim aracı olarak da düşünebileceğimiz sahre sofraları, sahrecilere bağlama göre ileti gönderme imkânı da sunmaktadır. Kimi zaman ustadan çırağa; kimi zaman gelinden kaynanaya kimi zaman da komşudan komşuya gönderilen bu iletiler adeta statüleri ve rolleri vurgulama, normları ve sosyal müeyyideleri hatırlatma gibi amaçlara hizmet etmektedir.

Bu çalışma Gaziantep sahre sofralarının spesifik özelliklerini belirlemek ve bu sofraların değişime uğrayan geleneksel yapısını ortaya koymak amacıyla yürütülmüştür. Çalışma Gaziantep sahreleri ve geleneksel sahre sofralarının somut olmayan yönüne dikkat çekmesi açısından önem taşımaktadır.

## Geleneksel Gaziantep Sahreleri

Sahre genellikle piknik havasında geçen ve bünyesinde eğlence, dinlenme ve kaynaşma temelli çok sayıda pratiği barındıran sosyal organizasyonların ortak adıdır. Ahilik teşkilatındaki uygulamalarla da ilişkilendirilen (Ersoy, 2002) ve süreç içinde geleneksel bir yapıya bürünen bu organizasyonlar düzenledikleri bölgenin sosyal özellikleri doğrultusunda şekillenmekte ve çeşitlilik göstermektedir. Söz konusu çeşitliliğin günümüzde en bariz görüldüğü şehir ise

Gaziantep'tir. Yörede düzenlenen sahreleri yapısal özelliklerine göre kurumsal sahreler ve toplumsal sahreler olmak üzere iki farklı kategoriye ayırmak mümkündür. Kurumsal sahreler, resmi kurum ya da kuruluşlar tarafından tertip edilen organizasyonlardır. Halk arasında esnaf sahresi olarak adlandırılan bu organizasyonlar, Ahi teşkilatlarının sosyal faaliyetlerinden olan “ziyafet toplantıları” ile benzerlik göstermektedir (www.esnafsahresi.com). Gaziantep'te esnaf sahreleri geleneksel olarak mayıs ayı ile ağustos ayları arasında düzenlenmekte ve sabahın erken saatlerinde başlayıp akşama kadar sürmektedir. Eski esnaf sahrelerinde yeme-içme ve eğlence unsurlarının yanı sıra, mesleki meselelerin konuşulduğu ve esnaf gurupları ile ilgili önemli kararların (dükkân açma yetkisi, dükkân kapatma cezası vs.) alındığı da ifade edilmektedir (www.aintabdata.com). Toplumsal sahreler ise, yerel halkın çeşitli vesilelerle düzenlediği rekreasyonel faaliyetlerdir. Genellikle hava şartlarının uygun olduğu günlerde düzenlenen bu etkinliklerin karakteristik özelliği dayanışma içinde sabah ve öğlen sofrasıdır. Bu sofralar etrafında şekillenen sohbet ve eğlence unsurları ile gerçekleşen sosyalleşme, kültürel mirasın aktarılması ve sürdürülebilirliğinin temini açısından oldukça önemlidir.

Gaziantep sahreleri şekil ve içerik bakımından çeşitlilik göstermektedir. Bu nedenle Gaziantep'te geçmişten günümüze farklı isimlerle anılan çok sayıda sahre organizasyonunun düzenlendiği görülmektedir (Tokuz, 2004). Hıdırellez sahresi, Nevruz sahresi, nişanlı sahresi, mahalle sahresi ve güveyi sahresi bu organizasyonlardan bazılarıdır. Gaziantep'te sahre etmek ya da sahreye çıkmak şeklinde de ifade edilen sahre geleneğinin düzenlendiği yerler ise genellikle mesire alanlarıdır. Dülükbaba, Karpuzatan, Kavaklık, Erikçe, Alleben ve Burç ormanları Gaziantep'li tarafından sıklıkla tercih edilen yerlerin başında gelmektedir (Özdal, 2018; Tan ve Karakış 2017; Kartal, 2015). Gaziantep sahrelerinin bir başka özelliği de katılım yoğunluğudur. Kimi zaman, ailecek yapılan bu etkinlikler kimi zaman da eş/dost, akraba ya da komsuların da iştirak ettiği kalabalık şöenlere dönüşmektedir.

### **Gaziantep Sahre Sofraları**

Gaziantep sahrelerinin vazgeçilmez unsurlarından biri sahre sofralarıdır. Gaziantep mutfak kültürünün yaşatıldığı bu sofralar, düzenlenen sahrenin spesifik özelliklerine göre değişiklik göstermektedir. Tüm güne yayılan sahrelerde sabah ve öğlen olmak üzere iki defa sofrası kurulmakta; tatlı, meyve ve çerez gibi atıştırılmalıklar sahre süresince tüketilmektedir. Genellikle doğal ve yöresel ürünlerin bulunduğu bu sofraların en önemli bileşeni ise koyun eti'dir. Dana eti ise çok fazla tercih edilmemektedir.. Kebaplarla birlikte en fazla tüketilen yiyecekler ise salata ve közlenmiş domates, acı biber, patlıcan, lavaş ve tırnaklı pidedir (Kartal, 2015). Sakatat (ciğer, böbrek, yürek) ve beyaz et de sahre sofralarında sıklıkla tüketilmektedir (Köksel, 2016). Bunların yanı sıra evlerde hazırlanan yemekler (dolma, sarma, lahmacun, tepsi böreği...) ve mekânda yapılan bulgurlu yemekler de (Kısır, çiğ köfte malhitalı köfte...) sahre sofralarının vazgeçilmezleri arasında sayılabilir. Kadınlar arasında yapılan sahrelerde kurulan sofralar ise ev yemekleri ve birçok sahrede olduğu gibi bulgurlu yemeklerle donatılmaktadır. Kebap ve türevlerinin kadın sahrelerinde pek yer almadığını söylemek mümkündür. Izgara yemeklerinin yerini söz konusu sahrelerde fırın yemeklerinin (Patlıcan kebabı, lahmacun, tepsi böreği vs.) aldığı görülmektedir. Ademoğlu (2022), kadın kadına gidilen nişan sahrelerinde yağlı köfte ile çiğköftenin muhakkak yoğrulduğunu; sarma, dolma, ayran, salata gibi unsurların bu sofralarda yerini aldığını ifade etmektedir.



Gaziantep sahre sofraları sadece karın doyurma amacıyla kurulmamakta; sosyal kaynaşma ve toplum bilincinin pekişmesine olanak tanıyan mekânlar olarak tasarlanmaktadır (Karafak, 2021). Sahreciler bu mekânlarda duygu, düşünce, istek ve hayallerini özgürce dile getirebileceği anlar bulabilmekte; maruz kaldığı sosyal pratikler sayesinde (sözlü kültür ürünlerinin icrası, sofrada adabı vs.) milli kültürü özümseyip sosyalleşebilmektedir.

### **Amaç ve Yöntem**

Bu araştırma Gaziantep sahre sofralarının spesifik özelliklerini belirlemek ve geçmişten günümüze değişime uğrayan geleneksel yapısını ortaya koymak amacıyla yürütülmüştür. Bu bağlamda aşağıda sıralanan araştırma sorularına yanıt aranmıştır.

- *Sahre nedir, sahrelerin şekil ve içerik özellikleri nelerdir?*
- *Sahre sofraları etrafında şekillenen sosyal algı ve pratikler nelerdir?*
- *Gaziantep sahreleri ve sofraları süreç içerisinde değişime uğramış mıdır?*

Araştırmada kullanılan veriler, Gaziantep sahrelerine defalarca katılma ve geleneksel sahre sofralarının şekil ve içerik özelliklerine hâkim olma koşulunu sağlayan 40 yaş ve üzeri yerli halktan yarı yapılandırılmış mülakat tekniği ile toplanmıştır. Yarı yapılandırılmış mülakat tekniği, esnek yapısı gereği anket ya da benzeri veri toplama araçlarındaki bir takım sınırlılıkları kaldırdığı ve belirli konularda daha derin bilgi toplanmasına olanak sağladığı için sosyal bilimciler tarafından sıklıkla tercih edilmektedir. (Yıldırım ve Şimşek, 2003). Mülakat öncesi ölçme aracının dil geçerliliğinin kontrolü için alan uzmanı üç akademisyenin görüşleri alınmıştır. Akademisyenlerden gelen dönütler doğrultusunda yeniden düzenlenen form, amaçlı örneklem tekniği ile belirlenen 16 katılımcıya uygulanmıştır. Uygulama sırasında katılımcıların yönelttikleri sorular tarafsızlık ilkesi doğrultusunda yanıtlanmıştır. Veriler analiz edilirken her katılımcı için tanımlayıcı kodlar atanarak (K1, K2...K15) verilerin gizliliği ilkesi korunmuştur. Bu çalışma, Gaziantep Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu'nun 06.06.2022 Tarihli ve 34 sayılı etik kurul izni doğrultusunda yürütülmüştür.

### **Bulgular**

Yarı yapılandırılmış mülakat formu aracılığı ile katılımcılardan toplanan verilerin içerik analizleri ve bu analizlerin yorumları aşağıda sıralanmıştır.

#### **Katılımcıların Demografik Özelliklerine İlişkin Bulgular**

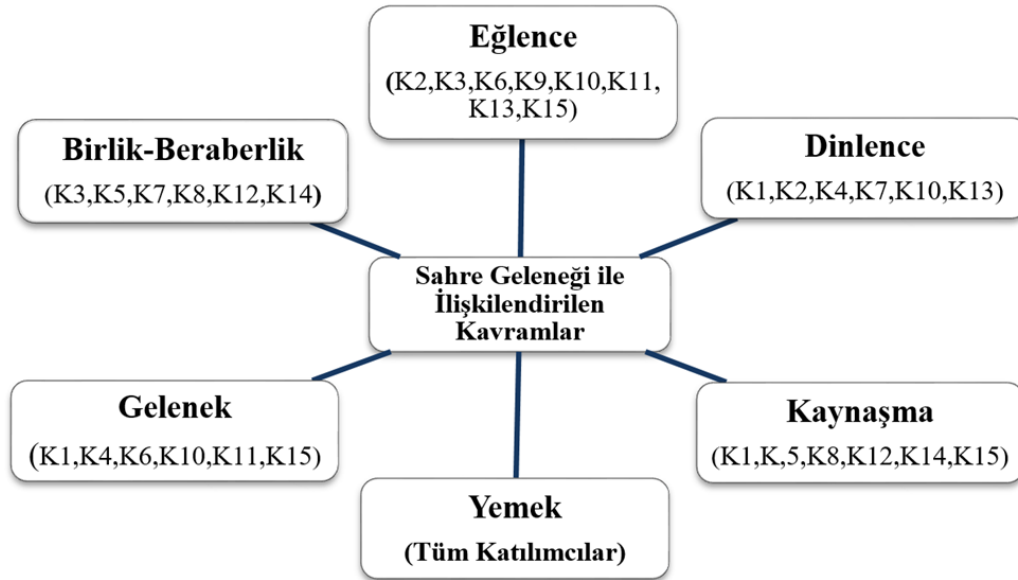
Gaziantep sahrelerine defalarca katılma ve geleneksel sahre sofralarının şekil ve içerik özelliklerine hâkim olma koşulunu sağlayan 16 katılımcının demografik özelliklerine ilişkin bulgular Tablo 1'de sunulmuştur. Tablodaki veriler cinsiyet ve yaş açısından değerlendirildiğinde örneklem grubunun önemli bir kısmının erkek bireylerden (n=11) oluştuğu ve katılımcıların yaş aralığının 48-76 olduğu anlaşılmaktadır. Söz konusu veriler eğitim durumu ve meslek bağlamında incelendiğindeyse yoğunlaşmanın ilkökul (n=7), ortaokul (n=5) ve esnaf (n=6) kategorilerinde olduğu görülmektedir.

**Tablo 1.** Katılımcıların Demografik Özelliklerine İlişkin Bulgular

Kodlar	Cinsiyet	Yaş	Eğitim	Meslek	Memleket
K1	Erkek	70	İlkokul	Esnaf	Gaziantep
K2	Erkek	64	Ortaokul	Esnaf	Gaziantep
K3	Kadın	53	İlkokul	Esnaf	Gaziantep
K4	Erkek	72	İlkokul	Çiftçi	Gaziantep
K5	Erkek	66	Ortaokul	Esnaf	Gaziantep
K6	Kadın	55	İlkokul	Ev hanımı	Gaziantep
K7	Kadın	78	-	Ev hanımı	Gaziantep
K8	Erkek	48	Lise	Memur	Gaziantep
K9	Kadın	49	Ortaokul	Ev hanımı	Gaziantep
K10	Erkek	69	Ortaokul	Çiftçi	Gaziantep
K11	Erkek	74	İlkokul	Esnaf	Gaziantep
K12	Erkek	59	Lise	Memur	Gaziantep
K13	Kadın	76	-	Ev hanımı	Gaziantep
K14	Erkek	71	Ortaokul	Esnaf	Gaziantep
K15	Erkek	73	İlkokul	Çiftçi	Gaziantep
K16	Erkek	73	İlkokul	Çiftçi	Gaziantep

### Katılımcıların Açık Uçlu Sorulara Verdiği Yanıtlara İlişkin Bulgular

Şekil 1’de katılımcıların “*Sahre kavramı sizlere neler çağrıştırıyor?*” sorusuna verdiği cevaplara ilişkin bulgular yer almaktadır. Söz konusu bulgular değerlendirmeye tabi tutulduğunda katılımcıların sahreyi *eğlence, dinlence, kaynaşma, yemek, gelenek ve birlik/beraberlik* olmak üzere 6 farklı temayla ilişkilendirdiği görülmektedir. Bulgular katılımcı bazında değerlendirildiğinde ise hemfikir olunan tek temanın yemek olduğu görülmektedir.



Şekil 1. Sahre Geleneği ile İlişkilendirilen Kavramlar

Tablo 2’de katılımcıların “*Gaziantep’te düzenlenen sahre çeşitleri nelerdir?*” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin bulgular yer almaktadır. Bulgular katılımcıların 8 farklı sahre türüne atıf yapan 57 bildirimde bulunduğunu göstermektedir. Söz konu sahre türlerinden en fazla

bildirim gönderileni ise esnaf sahreleridir (n=13). Bunların yanı sıra bazı sahre türlerinin (meşk sahresi, nevrüz sahresi vb.) popülerliğini yitirmeye başladığı da ifade edilebilir.

**Tablo 2.** Gaziantep Sahreleri

Sahreler	n	Katılımcılar
Esnaf sahresi	13	K1, K2, K4, K5, K7, K8, K10, K11, K12, K13, K14, K15, K16
Nişanlı sahresi	8	K1, K3, K6, K8, K9, K13, K14, K16
Yün yıkama sahresi	7	K3, K6, K7, K9, K12, K14, K15
Meşk sahresi	5	K2, K5, K10, K13, K16
Güveyi sahresi	7	K3, K6, K9, K11, K13, K14, K16
Hıdırellez sahresi	6	K1, K4, K7, K11, K13, K15
Nevruz sahresi	5	K2, K4, K10, K12, K16
Gelin sahresi	6	K3, K5, K7, K9, K13, K15
Toplam	57	

Tablo 3'te katılımcıların “Gaziantep’te bulunan sahre mekânları nerelerdir?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin bulgular yer almaktadır. Söz konusu bulgular katılımcıların yöneltilen soruya 61 bildirimde bulunduğunu göstermektedir. Dülükbaba (n=12), Burç ormanı (n=10), Karpuzatan (n=9) ve Alleben göleti (n=8) ise katılımcılar tarafından en fazla bildirim gönderilen sahre alanlarıdır.

**Tablo 3.** Sahre Mekânları

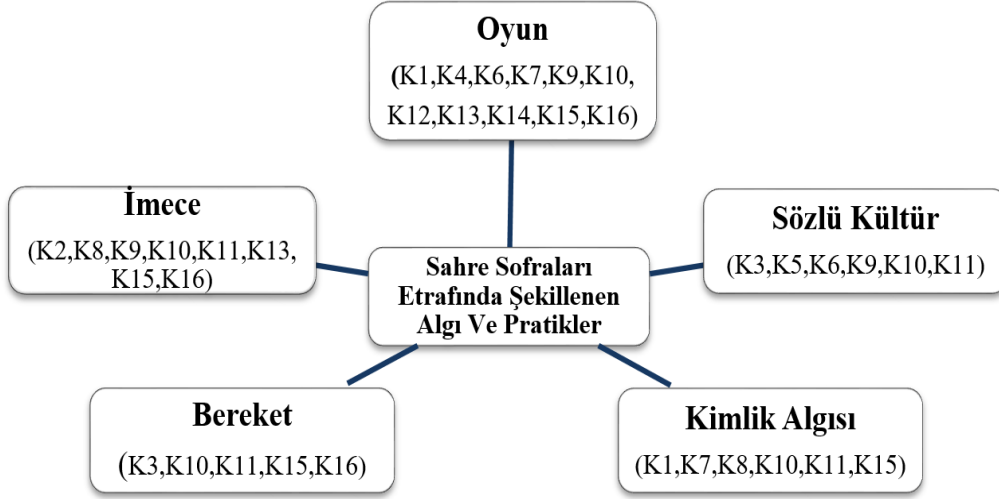
Mekânlar	n	Katılımcılar
Dülükbaba	12	K3, K4, K6, K7, K9, K10, K11, K12, K13, K14, K15, K16
Burç ormanı	10	K2, K4, K5, K6, K8, K10, K12, K13, K14, K16
Alleben göleti	8	K2, K3, K5, K6, K8, K9, K13, K15
Sarımsaktepesi	5	K1, K2, K7, K13, K16
Karpuzatan	9	K1, K4, K7, K11, K12, K13, K14, K15, K16
Nafak	4	K10, K11, K13, K15
Kavaklık	7	K2, K4, K5, K10, K12, K14, K16
Diğer	6	K1, K5, K6, K8, K9, K15
Toplam	61	

Katılımcıların “Sahre sofralarında yer alan yeme içme unsurları nelerdir?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin bulgular Tablo 4’te sıralanmıştır. Tabloda yer alan veriler, yöneltilen soruya katılımcıların toplamda 203 bildirimde bulunduğunu ve bu bildirimlerin *kebab*, *bulgur*, *tencere*, *hamur*, *salata*, *tatlı* ve *içecek* şeklinde adlandırılabilir 7 farklı tema altında kümelendiğini ortaya koymaktadır. Bulgular ayrıca en fazla bildirim alan (n=63) ve bünyesinde en fazla yiyecek içecek unsuru barındıran temanın *kebab* teması olduğuna işaret etmektedir. Kuşbaşı kebab, patlıcan kebabı, tavuk kebabı, kıyma kebabı, ciğer kebabı, gazlı içecek, çay, kek-kurabiye, soğan salatası ve halka tatlı ise en fazla bildirim gönderilen yiyecek içecek unsurları arasında yer almaktadır.

**Tablo 4.** Gaziantep Sahre Sofralarında Yer Alan Yeme İçme Unsurları

Tema	Yiyecek-İçecek	n	Katılımcılar
Kebab	<i>Pathican kebabı</i>	10	K1, K2, K5, K8, K9, K11, K12, K13, K14, K16
	<i>Kuşbaşı kebab</i>	12	K1, K2, K3, K4, K6, K7, K8, K9, K10, K13, K14, K16
	<i>Kıyma kebab</i>	9	K2, K3, K5, K6, K7, K9, K11, K12, K15
	<i>Domates kebabı</i>	6	K3, K4, K8, K9, K11, K13
	<i>Soğan kebabı</i>	5	K3, K4, K9, K10, K14
	<i>Tavuk kebabı</i>	10	K1, K4, K5, K7, K8, K9, K10, K11, K12, K13
	<i>Ciğer kebabı</i>	9	K2, K4, K5, K8, K10, K11, K13, K15, K16
	<i>Yürek kebabı</i>	2	K11, K13
<b>Toplam</b>		<b>63</b>	
Bulgur	<i>Yağlı köfte</i>	5	K1, K7, K9, K10, K13
	<i>Kuru köfte</i>	3	K3, K6, K14
	<i>Kısır</i>	4	K6, K7, K13, K14
	<i>Malhıtalı köfte</i>	2	K3, K9
	<i>İçli köfte</i>	3	K5, K6, K16
<b>Toplam</b>		<b>17</b>	
Tencere	<i>Sarma - dolma</i>	5	K2, K8, K9, K12, K14
	<i>Firik pilavı</i>	3	K6, K7, K13
	<i>Bulgur pilavı</i>	2	K3, K9
	<i>Et haşlama</i>	2	K7, K9
<b>Toplam</b>		<b>12</b>	
Hamur	<i>Lahmacun</i>	4	K1, K6, K10, K14
	<i>Zeytinli pide</i>	2	K7, K13
	<i>Lorlu pide</i>	2	K7, K13
	<i>Kek - kurabiye</i>	9	K4, K7, K9, K10, K11, K12, K13, K14, K16
<b>Toplam</b>		<b>17</b>	
Salata	<i>Çingen salatası</i>	3	K11, K13, K15
	<i>Tablacı salatası</i>	3	K4, K13, K14
	<i>Soğan salatası</i>	10	K1, K2, K5, K6, K8, K9, K10, K13, K14, K16
	<i>Pathican salatası</i>	5	K3, K6, K8, K13, K15
	<i>Mevsim salatası</i>	6	K1, K2, K5, K7, K12, K13
<b>Toplam</b>		<b>27</b>	
Tatlı	<i>Baklava</i>	7	K4, K6, K7, K9, K11, K12, K16
	<i>Kadayıf</i>	2	K8, K15
	<i>Halka tatlı</i>	9	K1, K2, K3, K7, K8, K11, K12, K14, K16
	<i>Lokma tatlısı</i>	2	K9, K13
	<i>Tulumba</i>	2	K3, K12
	<i>Şam tatlısı</i>	4	K6, K9, K10, K14
	<b>Toplam</b>		<b>26</b>
İçecek	<i>Çay</i>	10	K1, K2, K4, K5, K6, K8, K9, K12, K13, K14
	<i>Ayran</i>	8	K1, K3, K4, K7, K8, K9, K10, K16
	<i>Türk kahvesi</i>	5	K6, K10, K13, K14, K16
	<i>Şerbet</i>	3	K3, K13, K16
	<i>Meyve suyu</i>	4	K1, K4, K11, K12
	<i>Gazlı içecekler</i>	11	K1, K2, K3, K5, K7, K8, K9, K11, K12, K13, K16
<b>Toplam</b>		<b>41</b>	
<b>Genel toplam</b>		<b>203</b>	

Şekil 2’de katılımcılara yöneltilen “Sahre sofraları etrafında şekillenen sosyal algı ve pratikler nelerdir?” sorusuna yönelik bulgular yer almaktadır. Söz konusu bulgular katılımcı cevaplarının *oyun, sözlü kültür ürünleri, kimlik, bereket ve imece* şeklinde adlandırılabilir 5 tema altında kümelendiğini ortaya koymaktadır. Bulgular katılımcı bazında değerlendirildiğinde ise oyunun en fazla bildirim alan tema olduğu anlaşılmaktadır (n=11).



Şekil 2. Sahre Sofraları Etrafında Şekillenen Algı ve Pratikler

Tablo 5’te katılımcıların “Gaziantep sahrelerinde ve geleneksel sahre sofralarında süreç içerisinde ne gibi değişimler yaşanmıştır?” sorusuna verdikleri cevaplara ilişkin bulgular yer almaktadır.

**Tablo 5.** Geleneksel Gaziantep Sahrelerindeki Kültürel Değişim

Tema	Kategori	n	Katılımcılar
Şekil	Sahre süreleri	5	K1, K4, K11, K14, K16
	Sahreci sayıları	3	K4, K6, K15
	Demografik özellikler	2	K5, K13
Toplam		10	
İçerik	Yemek çeşitliliği	11	K1, K2, K4, K5, K6, K10, K11, K13, K14, K15, K16
	Sözlü kültür ürünleri	4	K6, K10, K13, K15
	İmece	7	K2, K6, K7, K10, K12, K15, K16
	Oyun	5	K1, K3, K7, K11, K12, K14
Toplam		27	
Genel toplam		37	

Tabloda yer alan veriler incelendiğinde katılımcıların söz konusu soruya toplamda 37 bildirimde bulunduğu ve bu bildirimlerin *şekil ve içerik* şeklinde adlandırılabilir 2 tema altında toplandığı görülmektedir. Bulgular ayrıca bünyesinde en fazla bildirim barındıran temanın *içerik* (n=27) teması olduğunu ortaya koymaktadır. Yemek çeşitliliği, imece, oyun ve sahre süreleri de en fazla bildirim gönderilen unsurlar arasında bulunmaktadır. Katılımcıların yöneltilen soruya verdikleri cevaplardan bazıları ise şu şekildedir:

“...Sahreler erken erken başlardı. Neredeyse akşam ezanı okunana kadar sürerdi. Kahvaltı sahrede yapılırdı. İkinci olunca ateş yakılırdı. Kebaplar pişirilirdi. Şimdi 3-4 saat kalınıyor, kalınmıyor sahrede... (K10).”

“...Sahrelere ailemizle gidiyoruz. Akrabamız da geliyor bazen. Biz çocukken çok katılım olurdu. Ben berberim. Esnaflar aynı gün sahre yapardı. Çok kalabalık olurdu... Bizden sonrakiler eskisi gibi sahre yapmayacak, öyle görünüyor... (K15).”

“...Esnaf sahrelerin ustalar ıvraklarıyla gider. Esnaf sahreleri eskisi gibi değil. Sahre günü tatile döndü. Sahreye gitmiyor esnaflar. Evlerinde dinleniyor... Kadınlar da sahre yapmıyor artık. Aileleriyle sahre yapıyor. Gençler kendi aralarında sahre yapıyorlar, eğleniyorlar... (K16).”

“...Kadınlar sahrede hep birlikte yemek yapmakla uğraşır, salata, köfte, hazırlık... erkekler mangalla uğraşır, semaverde çay demler... Gençler sahrede tanışır, kaynaşır, oyunlar oynar... Sahreye Şimdi her zaman gitmiyoruz. Önceden çok giderdik. Her Şey çok pahalı olmuş, gençler çok istemiyor sahreyi...(K3).”

“...önceden sahreye giderken herkes evinden bir Şey getirirdi. Kahke, Börek, pasta, tatlı, kebab, lahmacun... sarmalar dolmalar... birlikte yiyorduk, tanıdıklara gönderiyorduk yemekleri. İnsanlar artık uğraşmıyor. Hazır Őeyler getiriyoruz, kurabiye, ayran, gazoz... Sahrede kebab yapıyoruz ekseriyetle... Ev yemeklerini tercih etmiyorlar... (K13).”

“...Sahrede trk söylerdi eskiden büyükler, maniler, hikyeler, hatıllalar anlatılırdı. Bilmece sorardık. Firik firik, burnu irik ? Nohut mesela. Bahçelerde pımpirim / Pımpirimi severim / Memik'i dn everdik / Ökkeş'e Allah kerim...” bu da yemek hazırlarken bekr varsa söylenirdi mesela. Unutulup gitti bunlar. Gençler başıka Őeylerle ilgilenmeye başıladı. (K5)...”

“...Sahrelerde en çok yakan top, sessiz sinema, saklambaç, sahrecilik oynardık. Top oynarken büyükler de oynardı. Dama da oynardık. elik omak oynardık. Büyükler tavla oynardı. Bazı oyunlar Şimdi oynanmıyor. Cep telefonları ile oynamıyor. Okey oynuyorlar, kağıt oyunu oynuyorlar...(K9).”

## SONUÇ

Sahreler eğlence, dinlence, kaynaşma ve yemek gibi birçok unsuru bünyesinde barındıran kültürel oluşumlardır. Genellikle piknik havasında gerçekleştiren bu oluşumlar sosyal bir etkinlik olmakla birlikte, pek çok yönden piknikten ayrılmaktadır. Bu durumun temel nedeni ise sahre sofraları etrafında Şekillenen birçok sosyal algı ve pratiğin Şekil ve içerik açısından farklılık göstermesidir. Bu alışma Gaziantep sahrelerinin ve sahre sofralarının spesifik özelliklerini belirlemek ve süreç içerisinde değişime uğrayan geleneksel yapısını ortaya koymak amacıyla yürütülmüştür. Çalışmanın amaçları doğrultusunda Gaziantep sahrelerinin geleneksel yapısına hkim olma koşulunu sağlayan 40 yaşı ve üzeri yerli halktan yarı yapılandırılmış mülakat tekniği ile veri toplanmıştır.

Elde edilen veriler üzerinden yapılan değerlendirmeler sonucunda katılımcıların sahreyi eğlence, dinlence, kaynaşma, yemek, gelenek ve birlik beraberlik olmak üzere 5 farklı temayla ilişkilendirdiği görülmektedir. Söz konusu temalar arasında tüm katılımcıların bildirim gönderdiği tema ise yemektir. Bu durum katılımcıların sahreyi merkezinde yemek, eğlence ve dinlence olan, sahrecileri birlik-beraberlik ve kaynaşma zemininde buluşturan geleneksel bir yapı olarak algıladıklarını ortaya koymaktadır. Araştırma bulguları bu yapının Gaziantep'te sekiz farklı uzantısının (esnaf sahresi, nişanlı sahresi, yn yıkama sahresi, meşk sahresi, güveyi sahresi, Hıdırellez sahresi, nevrus sahresi, gelin sahresi) bulunduğuna da işaret etmektedir. Bunlar arasında en fazla bildirim gönderilen tür ise esnaf sahreleridir. Tokuz'un (2004) Gaziantep'in eğlence hayatı üzerine yaptığı çalışma bu bulguları destekler niteliktedir. Araştırmada ayrıca katılımcıların sahre meknlarını belirlemeye yönelik soruya, 61 bildirimde bulunduğunu belirlenmiştir. Bu bildirimler arasında en fazla bildirim gönderilen dört meknı

ise Dülükbaba, Burç ormanı, Karpuzatan ve Alleben göleti olduğu anlaşılmaktadır. Tan ve Karakış (2017) tarafından Gaziantep Sahre kültürü üzerine yürütülen çalışmanın sonuçları söz konusu bulgularla örtüşmektedir. Araştırmada ulaşılan bir başka bulgu ise Gaziantep sahare sofralarında yer alan yeme içme unsurlarının tematik dağılımı ile ilgilidir. Buna göre yöneltilen soruya gelen bildirimlerin kebab, bulgur, tencere, hamur, salata, tatlı ve içecek şeklinde adlandırılabilir 7 farklı tema altında kümelendiği söylenebilir. Bünyesinde en fazla kategori (n=8) ve bildirim (n=63) barındıran tema ise *kebab* temasıdır. Araştırma sonuçları aynı zamanda, sahare sofraları etrafında oluşan 3 pratiğin (geleneksel oyunlar, sözlü kültür ürünleri ve imece) ve 2 algının (kimlik ve bereket) şekillendiğine işaret etmektedir. Bu durum geleneksel sahare sofralarının, aidiyet duygusunu pekiştiren ve etrafında birtakım sosyal bileşenin şekillenmesine zemin hazırlayan somut olmayan kültürel yönüne atıfta bulunmaktadır.

Araştırmada ulaşılan son bulgu ise Gaziantep saharelerinin süreç içinde kültürel değişime uğraması ve geleneksel yapıdan uzaklaşmaya başlaması ile ilgilidir. Buna göre katılımcılardan gelen bildirimlerin şekil ve içerik şeklinde adlandırılabilir iki tema altında toplandığını ifade etmek mümkündür. Bünyesinde en fazla kategori (n=4) ve bildirim (n=27) barındıran tema ise *içerik* temasıdır. Söz konusu temanın en fazla bildirim alan kategorisi de yemek çeşitliliğidir (n=11). Katılımcı ifadeleri bu çeşitliliğin süreç içerisinde azaldığı, hazır yiyeceklerin sofralarda yer almaya başladığı ve gazlı içeceklerin sahare sofralarının temel bileşenlerinden biri haline geldiği yönündedir. Katılımcılar ayrıca, sahare sürelerinin kısaldığını, düzenlenen saharelerin aile ya da akraba merkezli olduğunu, eğlence anlayışının geleneksellikten uzaklaştığını, sözlü kültür ürünlerinin saharelerde icra edilmediğini ve geleneksel sahare çeşitlerinin unutulmaya yüz tuttuğunu ifade etmektedir. Karafak (2021) tarafından Gaziantep saharelerindeki kültürel değişimi belirlemek amacıyla yürütülen çalışma bu durumu destekler niteliktedir.

Araştırma sonuçları, Gaziantep saharelerinin ve bu saharelerin temel bileşenlerinden biri olan geleneksel sahare sofralarının önemli bir değişim geçirdiğini ortaya koymaktadır. Süreç içerisinde sahareler etrafında şekillenen birçok algı ve pratiğin unutulmasına da zemin hazırlayan bu değişim, milli kültürün sürdürülebilirliği açısından da olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Bu bağlamda sahare geleneğinin ve geleneğin merkezinde bulunan sahare sofralarına ilişkin pratiklerin korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için tüm paydaşlara görev düşmektedir. Geleneğe hâkim kültür aktarıcılarının tespit edilerek derinlemesine mülakat yapılması ve sahare sofralarının somut olmayan kültürel yönünün kayıt altına alınması; Gaziantep sahareleri ve sahare sofralarının somut olmayan kültürel miras listesine alınması için UNESCO nezdinde girişimlerin başlatılması; yerel halkın özellikle genç kuşağın farkındalık seviyesinin yükseltilmesi amacıyla sosyal sorumluluk projelerinin hayata geçirilmesi ve geleneğinin tüm bileşenleriyle sergilenebileceği tematik bir müzenin kurulması söz konusu görevlerden bazılarıdır. Bu çalışmanın örneklem gurubu sahare geleneğine hâkim olma şartını taşıyan 40 yaş ve üzeri bireylerle sınırlı tutulmuştur. Farklı yaş gurupları üzerinden yürütülecek çalışmaların gelenekteki değişimin farklı boyutlarını ortaya koyacağı öngörülmektedir.

---

## KAYNAKÇA

- Ademoğlu, A. (2022). *Güneydoğu Anadolu Bölgesi'ndeki özel gün ve törenlerde yapılan gastronomi uygulamaları*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Gastronomi ve Mutfak Sanatları Ana Bilim Dalı, Ankara.
- Devellioğlu, F. (1997). *Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Ersoy, R. (2002). Esnaf Folkloru Bağlamında Gaziantep Esnaf Sahre Geleneği. *Gap Çerçevesinde Halk Kültürü Sempozyumu*, 12-13 Ekim 2001, Gaziantep.
- <http://sehitkamil.gov.tr/kulturel-ozellikler> [Erişim Tarihi: 11.05.2023].
- <https://esnafsahresi.com/esnaf.html> [Erişim Tarihi: 11.05.2023].
- <https://www.aintabdata.com/2016/07/26/esnaf-sahresi/> [Erişim Tarihi: 13.05.2023].
- Karafak, M. E. (2021). *Gaziantep'teki Sahre Kültürünün Değişimi*. <http://www.toplumveutopya.com/gaziantepteki-sahre-kulturunun-degisimi-m-enes-karafak/> [Erişim Tarihi: 25.03.2023].
- Kartal, M. (2015). *Gaziantep Şehrinde Rekreatif Faaliyetlerin Dağılışı*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Köksel, B. (2016). Gaziantep'te Yeme-İçme Kültürünün Toplumsal İşlevleri. IV. Kazan Uluslararası Halk Kültürü Sempozyumu, 29 Eylül – 1 Ekim, Ankara, Türkiye.
- Özdal, A. (2018). Günümüz Gaziantep esnafının meslek folkloru, yayınlanmamış Doktora tezi, Adıyaman Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Adıyaman.
- Polat, Ö. (2021). *Kent Yaşamında Kent Kültürü ve Belleğinin Önemi*. Demir, A., Tombuloğlu, T., Balcı, S. Ed., s:139-158. İstanbul: Efe Akademi Yayıncılık; İstanbul.
- Tacirli, M. (2017). *Bey Mahallesi'nde Gündelik Hayat*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Tan, A. ve Karakış, S. (2017). Tüketici Davranışı Olarak Gaziantep'te Piknik (Sahre) Kültürü Üzerine Bir Saha Araştırması. *International Journal of Academic Value Studies (Javstudies)*, 3(12), pp. 136-150.
- Tokuz, G. (2004). *20.yy'da Gaziantep'te Eğlence Hayatı*. Gaziantep: Gaziantep Üniversitesi yayınları.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2003). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*. Ankara: Seçkin Yayınları.



**Sait AVCI\*****Özet**

Divan şairleri, sevgilinin güzelliğini olduğu gibi değil de değişik benzetme unsurları aracılığıyla anlatmayı tercih etmişlerdir. Kusursuz bir sevgili portresi çizmeye çalışan şairler, insanın hayal gücünü zorlayacak benzetmeler kullanmışlardır. Sevgilide güzelliği tamamlayan unsurlardan ilk akla gelen ve en dikkat çekici olanlardan biri onun saçıdır. Rengi, kokusu ve şekli bakımından birçok benzetmeye kaynaklık eden saç, şairlerin zengin hayal gücünü şiirlerinde ifade etmelerine imkân sağlamıştır. Her geçen yüzyılda yeni şairlerin katkısı ile daha da gelişen bu sanatlı ifade tarzı, divan şiirinde yüzlerce yıl devam etmiştir. Bu çalışmada Muhibbî (ö. 1566) divanında benzetme unsuru olarak saç ele alınmıştır. Kullandığı benzetme unsurları yönünden diğer divan şairlerinden ayrı değerlendirilemeyecek olan Muhibbî, kendi ideal sevgilisini tarif ederken onun saçını sık sık şiirine konu etmiştir. Sevgilinin güzelliğinin en önemli öğelerinden olan saç, onun gazellerinde bazen buluta, bazen kanata, bazen de sîneden çıkan âh'a benzetilmiştir. Diğer divan şairleri gibi Muhibbî de sevgilinin saçını; yılan, akrep, câdû, hırsız, fitne, bela, küfür, kâfir gibi olumsuz benzetmeler ile sevgiliden şikâyetini onun aşkından çektiği elem ve skınıtıyı ifade etmede bir araç olarak kullanmıştır. Muhibbî aynı zamanda sevgilinin güzelliğini vurgulamak istediğinde de onun saçı ile ilgili bazı benzetme ifadelerine gazellerinde yer vermiştir. Misk, reyhan, sümbül ve yasemin gibi güzel çağrışımlar yapan kavramlar üzerinden saçı, sevgilinin güzelliğini tamamlayıcı unsurlarından biri olarak zikretmiştir. Bu makalede Muhibbî'nin hayatı hakkında kısa bir bilgi verildikten sonra onun gazellerinde bir benzetme unsuru olarak saç; şekli, rengi ve kokusu bakımından üç başlık altında incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Muhibbî, Divân, Sevgili, Güzellik, Saç.

**THE HAIR, AS AN ELEMENT OF BEAUTY IN MUHIBBI'S GAZELS****Abstract**

Divan poets preferred to describe the beauty of the lover through different elements of analogy instead of conveying it as it is. They trying to draw a perfect lover's portrait have used metaphors that force the human imagination. One of the most striking elements that complement the beauty of the lover is her hair. Hair, which has been the source of many analogies in terms of its color, smell and shape, has enabled poets to express their rich

\* Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı, [sait.avci@ogr.iu.edu.tr](mailto:sait.avci@ogr.iu.edu.tr), ORCID ID: 0000-0003-3181-2290.

imagination in their poems. This artistic expression style, which has developed with the contribution of new poets in each passing century, has continued for hundreds of years in divan poetry. In this study, hair is discussed as an element of simile in Muhibbî's (d. 1566) divan. Muhibbî, who cannot be considered as a different writer from other divan poets in terms of the elements of simile he used, has frequently included her hair in his poetry while describing his ideal lover. It is seen that in his ghazals the hair, one of the most significant elements of a lover's beauty, is sometimes compared to a cloud, to a wing or to a kind of ah coming out of the breast. Like other divan poets, Muhibbi also gave place to expressions with negative meanings such as snake, scorpion, ghoul, thief, factious, trouble, and swearing when talking about the lover's hair. He used this style of expression as a tool in order to express his complaint and his pain he suffered from his love. Besides, when Muhibbi intended to emphasize the beauty of his lover, he included some metaphorical expressions about his lover's hair in his ghazals. Through concepts that have beautiful connotations such as musk, basil, hyacinth and jasmine, he mentioned the hair as one of the complementary elements of the lover's beauty. In this article, after giving a brief information about Muhibbi's life, the hair that is an element of simile in his ghazals, has been examined under three headings in terms of shape, color and smell.

**Keywords:** Muhibbi, Divan, Lover, Beauty, Hair.

## Giriş

Kadim estetiğin vazgeçilmez unsuru olan sevgili, her yönüyle güzelliğin zirvesi olarak algılanır (Tanyıldız, 2009, s. 944). Divan şairinin kusursuz güzeli, her bakımdan muhteşem bir görüntü sergilemelidir. İlk bakışta farkedilebilecek güzellik unsurları mükemmel olmalıdır (Çorak, 2002, s. 2). Sevgilideki yüz, yanak, kaş, göz, kirpik, ağız, burun, dudak, diş, alın, saç önemli güzellik unsurlarıdır. Bunlar arasında şairler tarafından en fazla işlenenlerden birisi ise saçtır. Bunda saçın, güzele bakıldığında, uzunluğu sebebiyle göze ilk çarpan unsur olmasının önemli rolü olduğu söylenebilir. Saç; şekli, rengi ve kokusu itibarıyla sevgilinin en çok üzerinde durulan, çeşitli tahayyül ve tasavvurlara konu olan unsurdur. Beyitlerde saçın en çok şekli ele alınmıştır. Divan şiirinde güzelin saçı genellikle dağınık olup uçları kıvrıktır. Bazen örgülü, bazen düz ve yerlere kadar uzanmıştır; bazen de bu saç ya sevgilinin kaşları üzerinde dolaşır ya da yüzü üzerine dökülüp onu örter. Hangi şekilde olursa olsun güzelin saçı âşığın gönlünü bağlar, kendine bend eder. Bu ilgi bazen âşığa yeminini dahi bozduracak boyutlara ulaşır (Deniz, 2004, s. 262). Edebiyatta kullanılan saç şekillerine verilen adlar şunlardır: Gîsû; omuza dökülen saç, uzun saç. Turre; alna dökülen saç, lülelenmiş saç. Kâkül; alna dökülen halka halka saç. Perçem; alna dökülen, alında halkalanan saç, tepede bırakılan saç. Zülf; genellikle saç, yüzün iki yanında şakaklara uzayan ve kulaklar önünde halkalanan saç (İpekten, 2010a, s. 153).

Divan şairi, ilhamla ve yetenekle yola koyulur; hayalin gücüyle değişik anlam çağrışımlarına giderek yol alır ve şiir dilinin kendine özgü ustalıklarını göstererek şiirini ortaya koyar (Mengi, 2015, s. 207). Sevgilinin saçı uzun, dağınık veya örgülü olarak tasvir edilmiştir. Bunlar arasında en çok tercih edileni saçın dağınık olmasıdır. Yani onun “perîşân” olmasıdır. Saçın dağınıklığı ifade edilirken gîsû-yı perîşân, kâkül-i perîşân, zülf-i perîşân ifadeleri kullanılır. Sevgilinin saçı için kullanılan “perîşân” kelimesi aynı zamanda âşığın durumunu anlatması bakımından da özellikle tercih edilir. Saç, tasavvufi şiirlerde kesret anlamında kullanılır. Vahdete erişmek için kesrete düşmek ve sonra kesretten kurtulmak gerekir (İpekten, 2010b, s. 57). Muhibbî divanında bir benzetme unsuru olarak saç ele alınırken onun sadece gazelleri incelenmiştir. Orhan Yavuz tarafından hazırlanan Muhibbî Divanı’ndaki (Yavuz, 2014) gazeller taranarak benzetme unsuru olarak kullanılan kavramlar tespit edildikten sonra şekil, renk ve koku yönünden tasnif edilerek önce beyitlerin nesre çevirisi yapılmış sonra da benzetme unsuru ile ilgili bilgi verilmiştir.

### Muhibbî (1494-1566)

Trabzon’da doğan Kanûnî Sultan Süleyman’ın babası Yavuz Sultan Selim (1512-1520) annesi de Hafsa Sultan’dır. 1520’de Osmanlı’nın onuncu padişahı olarak tahta çıkmıştır. Ömrü fetihlerle geçen Kanûnî 7 Eylül 1566’da 72 yaşında vefat etmiştir (Ayçiçeği, 2019, s. 437). Muhibbî mahlası ile şiirler yazan Kanûnî Sultan Süleyman en hacimli divana sahip sultan şairlerden biridir. Son araştırmalarla Türkçe divanında dört bin civarında şiir olduğu tespit edilmiştir. Bu açıdan Muhibbî’nin Türk edebiyatında önemli bir yerinin olduğu ve en çok şiir yazan padişahlar arasında birinci sırayı aldığı görülür ( Yavuz, 2014, s. 15). Muhibbî’nin, devlet meselelerinin ağır yükü ve yorucu seferlerde geçen bir ömür içerisinde,

eskilerin, sürekli yazıp söyleyen anlamında “pür-gû” diye nitelendirdikleri türden bir şair olmasına karşılık, eserlerinde hiçbir zaman bu tipteki sanatkarların düştükleri özensizliğe düşmediği görülmektedir. Gazelleri inceden inceye işlenmiş hayaller ve söz oyunları ile doludur (Şentürk, 2016, s. 309). Muhibbî, şiirlerinde aşk ıstırapı, kanaat, tevazu, felekten şikâyet gibi diğer şâirlerin de değindiği konuları işlemiştir (Düzcan, 2006, s. 156). Muhibbî'nin şiirlerinde gurur, büyülenme gibi duygular görülmez. Şiirlerinde Arapça ve Farsça kelimeleri çok kullanmış olmakla beraber sade bir söyleyişe sahiptir. Dönemin mahallileşme özelliğine uygun olarak oldukça sade, açık ve anlaşılır bir üslupla şiirler yazmıştır (Deniz, 2021, s. 33). Ona göre şairin her sözü renkli ve nazik manalarla örülü olmalıdır. Onun gazellerinde saf şiir fikri görülmektedir (Ayçiçeği, 2019, s. 438).

## 1. MUHİBBÎ'NİN GAZELLERİNDE GÜZELLİK UNSURU OLARAK SAÇ

### 1.1. Şekil Bakımından Saç

Divan şiirinde saçın şekil bakımından daha çok zincir, yılan, ejderha, çevgân, tesbih, cim, dal, kandil, sâyebân, çengal, dâr, akrep, kemend, dâm, olta, ağ, halka, çenber, bend, ukde, sünbül, cârub, kalem, nâme, heykel, bağbân, câdû, sihr, hırsız, şahbaz, ebr, mahşer, rivayet, fitne, bela vs. benzetildiği görülür (Pala, 2002, s. 398).

Muhibbî divanında saç; cim, çevgan, düğüm, kambur, ejderha, ip, kanat, kemend, kırbaç, süpürge, yılan ve zincire benzetilmiştir. Bunlar arasında çevgan, ejderha, kemend, yılan ve zincirin benzetme unsuru olarak daha fazla kullanıldığı görülmektedir.

#### 1.1.1. Yılan

Hüsünü kılmış ihâşa zülfünü görüp didüm

Kanda kim genc ola lâ-büd anda mâr olmak gerek (G. 6/4)

*“Saçlarının güzelliğini kuşattığını görünce, nerede hazine varsa orada yılan olması icap eder dedim.”*

Diğer divan şairleri gibi Muhibbî de saç için yılan benzetmesini çok kullanmıştır. Uzun ve dalgalı olmasının yanında renk unsuru da bu benzetmede etkilidir. Şair yukarıdaki beyitte yılan ve hazine ilişkisi etrafında oluşturulan bir efsaneye dayalı benzetme yapmaktadır. Ejderha büyük yılan demektir. İnanışa göre tılsımlı hazineleri ejderhalar korur (Pala, 2002, s. 146). Bu yılanın hazineye yaklaşmaya çalışması öldürdüğüne inanılır. Sevgilinin yüzü benzeri olmayan bir hazine olduğunda, saçlar bu hazineyi koruyan yılan şeklinde tasavvur edilmektedir. Bu tür bir benzetmede saçın her teli ayrı bir yılan kabul edilir.

#### 1.1.2. Zincir

Ser-i küyuñda kim görse baña divâne eydürler

Anuñçün zülf-i zencirüñ olupdur boynumuñ bendi (G. 75/4)

*“Mahallenin başında beni görenler deli olduğumu söylerler. Bu yüzden saçının zinciri boynumun bağı olmuştur”*

Aşığın mesut olduğu yer sevgilinin mahallesidir. Ancak burası bela ve musibetleri de beraberinde getirir. Sevgiliden iltifat görme ümidi ile orada bulunan âşık, hem sevgilinin güzelliğini görmeye hem de kendi beklediği ilgiye rakiplerinin kavuşması nedeniyle çılgına döner. Sevgilinin saçları ise bu delinin boynundaki zincirdir. Uzun ve örgülü saç şekil bakımından zincire benzetilir. Yakalama ve bağlama özelliğinden dolayı ilgi kurulur. Divan şiirinde âşıkların gönlünü yakalaması ile delilerin zincire vurulması tasavvuru sıkça kullanılır (Uludağ, 2020, s. 269).

Saç zincire benzer ve daima hareket halindedir. Delilerin zinciri kıvılcıklırsa deli cinnet-i mütehevvere (öfkeli, kızgın) haline gelir inancı vardır. Sevgiliye bazen silsile cümbân “zincir kıvılcıklı” derler ( Tarlan, 2005, s. 236-237). Sevgilinin küçük bir imalı hareketi âşığın boynundaki zinciri hareket ettirmeye yeter. Saçın boyundan aşağı uzanması ve rüzgârda dağılması da âşığın aşk denizini dalgalandırmaya kâfidir.

### 1.1.3. Cim

Dehānı mîme zülfi cime beñzer

Teni billūra yāhūd sîme beñzer (G. 118/1)

*“Ağzı mim, saçları cim harfine benzeyen (sevgilinin), teni camdan yapılmış bir kristale veya gümüşe benzer.”*

Şair, sevgilinin ağzını mim harfine, saçlarını da cim harfine benzetmektedir. Beyitlerde ağız ve saç kelimeleri birlikte geçtiğinde genellikle benzetme unsuru olarak mim ve cim harflerinin kullanıldığı görülür. Dudakların küçük olması dolayısıyla mim harfine, saçın da şekil bakımından cim harfine benzetilmesi genel bir kuraldır. Bu harflerin benzetme unsuru yapılmasında bunun dışında başka bir sebep daha vardır. O da güzel anlamına gelen cemel kelimesinde bu iki harfin bulunmasıdır. Yukarıdaki beyitte Muhibbî, bu iki harfi birlikte kullanarak sevgilinin güzelliğine işaret etmektedir.

### 1.1.4. Çevgan

Zülfüññ çevgânını görse kaçan ~âşıklarunñ

Başını top eyleyüp yoluñda ğalşân oldılar (G. 56/3)

*“Âşıkların, saçlarının ucu eğri sopasını gördüklerinde başlarını top yapıp senin yolunda yuvarlandılar.”*

Şair, sevgilin saçını çevgâna benzetmektedir. Çevgân, başı eğri cirit sopasıdır. Eski şark milletlerinde, özellikle Türklerin oynamış oldukları bir çeşit oyunda kullanılan sopadır. Tasavvufi edebiyatta çevgân Allah’ın ezeli iradesini; top da insanı temsil eder (Pala, 2002, s. 111-112). Bir sopa çeşidi olması nedeniyle görüldüğünde kaçılması gerek bir alet olan çevgân, sevgilin elinde olduğunda tamamen başka bir anlam kazanmaktadır. Âşıklar, elinde çevgânla sevgiliyi gördüklerinde başlarını top yapıp onun önüne bırakmaktadırlar. Yukarıdaki beyit çevgân ve top kelimelerinin tasavvufi anlamları göz önünde bulundurularak yorumlandığında ise tasavvuf yolundaki sâlikin Allah’a olan tevekkülü hatıra gelmektedir.

### 1.1.5. Akreb

Leblerin zîkr eyle añma ~akreb-i zülfini ko

Var-iken la'l-i müferrâh virmegil semden haber (G. 158/3)

*“Dudaklarını zikret ama akreb saçlarını anma. İç açıcı, parlak kırmızı renkli dudaklar var iken zehirden bahsetme.”*

Sevgilinin saçlarının akrebe benzetilmesi daha çok dalgalı olması ile ilgilidir. Akrebin kuyruğunun geriye doğru kıvrık olması, renginin siyah olması ve zehirli bir hayvan olması saçla arasında benzerlik ilgisinin kurulmasında etkili olmuştur. Eski şiirde saçın yılanla benzetilmesi saçın akrep ve karayılan gibi koyu renkte oluşunun yanı sıra sevgilinin dudağının bir panzehir gibi düşünülmesinden kaynaklanmaktadır ( Şentürk, 2016, s. 233). Eski astrolojide ayın burçlarla ve bilhassa akrep burcuyla olan münasebeti önemlidir. Buradaki telakkilerden hareketle halk arasındaki çeşitli inanışlara göre ay, akrep burcu ile bir araya geldiği zaman fitne artar, savaşlar olur, üzüntüler çoğalır ( Deniz 2004, s. 281).

Muhibbî'nin saçı akrebe benzetmesi onun zehirli oluşu sebebiyledir. Şair, sevgilinin ferahlatıcı dudakları varken onun zehirli saçlarından bahsetmenin gereksiz olacağını söylemektedir.

### 1.1.6. Dügüm

Düşüp ayaklara pâ-mâl ola niçe dil ü cân

Ger perişân ide ol zülf-i girih-girini bād (G. 251/3)

*“Eğer düğümlü, dolaşık saçlarını rüzgâr dağıtırsa, nice gönül ve can ayaklar altında perişan olur.”*

Sevgilinin perişan saçı âşıklar için de perişanlık demektir. Rüzgâr onun düğümlü saçlarını çözüp dağıttığında sevgilinin saçlarına gönülden bağlı olan âşığın darmadağın olması kaçınılmazdır. Dağınık saçla rüzgâr bir arada kullanılır. Bunun nedeni ise rüzgârın saçları dağıtması ve saçların kokusunu âşığa getirmesidir.

Âşık, örgülü saçtan etkilenmesine rağmen yine de dağınık saçı tercih eder ve sevgiliden, örgülü saçını çözüp dağıtmasını ister. Sevgilinin bu hali onu daha çok etkilemektedir (Deniz, 2004, s. 267).

### 1.1.7. Kambur, Eğri

Bâğ-ı hüsünde alur büseñi nâzüklik-ile

Salınur boynuña ol zülf-i dü-tâ ikide bir (G. 243/6)

*“O eğri saçın, güzellik bağında boynuna salınarak ikide bir seni nazikçe öper.”*

Dü-ta; iki kat, bükülmüş, gerilmiş, kamburu çıkmış anlamında gelmektedir. Aynı

zamanda iki telli eski bir çalgı çeşididir.

Şairin âşıklık derecesi o kadar yüksektir ki sevgilin saçlarının boynundan aşağı uzanıp yanaklarına değmesi bile onu kışkandırmaktadır. Şair bu durumun iki de bir meydana geldiğini de özellikle vurgulamaktadır. Buradaki iki rakamı sık sık gerçekleşmeyi ifade etmekle birlikte dü-ta kelimesinin farsça iki tane anlamına gelmesiyle de ilgilidir. Saçlar boynun iki tarafından aşağı sarkmaktadır.

### 1.1.8. Ejderha

Nigehbāni olup ğüsne iki çeşmi ğazanferdür

Yāhud zülfi tılısm olmuş o genc üstinde ejderdür (G. 2/1)

*“(Sevgilinin) gözleri güzelliğinin bekçisi olan aslandır. Saçları tılısm olup o hazinenin üstünde sihirli bir ejderhadır.”*

Genc hazine demektir. Tasavvufta kulluk makamı, gizli hazine, kenz-i mahfi anlamına gelmektedir (Cebecioğlu, 2005, s. 229). Ejderha büyük yılanı verilen isimdir. Kanatlı, gövdesi aslana; kuyruğu yılanı benzeyen, ağzından ateş püsküren korkunç masal canavarı şeklinde de tarif edilir. Eski inanışa göre her hazinenin bir koruyucu ejderhası vardır. Sevgilinin güzelliği hazineye benzetildiğinde saçlar da o hazinenin bekçisi olan ejderha olarak tasvir edilir. Saçlar kıvrım kıvrım olması yönüyle de ejderhaya benzetilir.

### 1.1.9. İp

Rismān-ı zülfe el ur eyleyüp cānbāzlık

Gāh olur kim ihtiyār-ıla kişi serden geçer (G. 228/2)

*“Cambazlık yaparak saç ipliğine el vur. Kişi bazen kendi isteğiyle canından geçer.”*

Sevgilinin saçlarına dokunmaya çalışmak âşık için cambazlıktır. Cambaz, canıyla oynayan demektir. Âşık için sevgiliye yaklaşmak daha da ötesi ona dokunmak canından olmayı göze almayı gerektirir. Sevgilinin saçı uzunluğu ve inceliği sebebiyle ipe benzetilir. Bu ip kimi zaman âşığın gönlünü bağlar, kimi zaman onu esir eder kimi zaman da divane olan âşığı bir yere bağlamak için kullanılır. Âşıklar bilirler ki sevgilinin saçlarının her bir telinin ucunda bir âşık asılıdır. Âşığın cezası idam olursa onu asmak için kullanılacak ip sevgilinin saçlarıdır.

### 1.1.10. Kanat

Yār tañ mıdur perî-veş olsa bu gözden nihān

İki zülfi iki yañadan olupdur bāl aña (G. 85/2)

*“Saçları iki yandan kanat olan (sevgilinin) peri gibi gözden kaybolması kınanacak bir şey midir?”*

Şair, yukarıdaki beyitte sevgiliyi periye benzetmektedir. Periler ve melekler çok güzeldir. İnsanlar onlara benzeyemez. Bu münasebetle sevgili de melek yüzlü bir peri

şeklinde hayal edilir (Kurnaz, 2012, s. 139). Sevgili bir peri gibi tasavvur edilince başının iki yanından dökülen saçları onun kanatları olarak düşünölmektedir.

### 1.1.11. Kemend

Atup zölfüñ kemendini düşürdüñ gönlümü bende

Kapuñda umaram olam ki boynı bağlu bir bende (G. 69/1)

*“Saçının kemendiyle gönlümü bağlayan (sevgilim!) kapıda boynu bağlı bir köle olmayı umarım.”*

Avcılar avlarını yakalamak için kemend atarlar. Kemend, aynı zamanda idam sehпасındaki ipin adıdır. Öldürölmek istenilen kişinin boynuna atılıp sıkılmak suretiyle canına kıyılma işinde kullanılan iptir (Mermer, 2005, s. 59). Güzel, kemend gibi saçlarının alımlılığı ile kendisine bakmış olanları avlayıp aşkın tuzağına düşürmekte, kendine esir etmektedir (Akün, 2015, s. 135).

Sevgilinin saçları halka halinde ve uçları kıvrımlı olması dolayısıyla kemende benzetilir. Sevgilinin en önemli güzellik unsurlarında biri olan saçın esiri olan âşıklar, tuzağa düşen bir kuşun çırpınması gibi kıvranıp dururlar. Sevgilinin kemendine yakalanıp onun kölesi olan âşık aslında onun kapısından ayrılmak istemez. Âşık için aşka düşmek ne kadar keder verici olsa da sevgilinin kapısında köle olmak, bu makama kabul edilmek arzulanana bir durumdur. Sevgilinin âşığa kulum demesi de bir lütuftur.

### 1.1.12. Kırbaç

Binse semend-i nāza kaçan cilve eylese

Dutar elinde zölfini san tāziyānedür (G. 55/6)

*“Naz atına binerek cilve yapan (sevgili) saçını elinde sanki kırbaç gibi tutar.”*

Muhibbî yukarıdaki beyitte saçı kırbaça benzetmektedir. Sevgiliyi ata binmiş halde tasavvur eden şair, onun saçlarını da elindeki kırbaç olarak düşünmüştür.

### 1.1.13. Sehhare

Yine siđr eyledi seđğāre zölfüñ

Niçe dil bağladı bir tāra zölfüñ (G. 130/1)

*“Sihirbaz saçların yine sihir yaptı. Saçların nice gönlü bir karanlığa bağladı.”*

Muhibbî sevgilinin saçlarını büyücüye benzetmektedir. Sevgilinin saçları nice âşığın gönlünü karanlığa bağlamaktadır. Saçların bağlama eylemiyle birlikte tasavvur edilmesi onun kemend ve ip olarak düşünölmelerinden kaynaklanırken, karanlığa bağlaması saçların siyahlığı sebebiyledir.

Saçın büyücölükle ilgisinin sebeplerinden biri de büyü yapılırken insanların saçlarının kullanılmasıdır (Deniz, 2004, s. 293). Şair aynı zamanda büyü ile âşıkların



kısmetini, bahtını bağlamaya da gönderme yapmıştır. Kısmet bağlama büyüleri aşk büyüleridir ve insanları böylelikle karanlığa bağlar, hayatlarını karartır.

#### 1.1.14. Süpürge

İdüp tekmiñ siğri çeşm-i cāzū

İder gāh mār zülfin gāh cārū (G. 142/1)

“(Sevgilinin!) büyücü bir yaşlı kadına benzeyen gözleri sihrini tamamladığında, (o), saçlarını bazen yılan bazen de süpürge yapar.”

Sevgilinin saçı ile ilgili olarak şekil bakımından münasebet kurulduğu unsurlar arasında günlük hayatımızda sık kullandığımız süpürge de yer alır. Tel tel olan süpürge bitkisinin bir araya getirilip bağlanmasıyla elde edilen süpürge ile kıl köklerinin kafada olup diğer kısmının dağınık olması sebebiyle saç arasında teşbih yapılır (Deniz, 2004, s. 304).

Cadı, geceleri mezardan çıkıp dolaşarak insanlara kötülük yaptığına inanılan ve kocakarı şeklinde tasavvur edilen hayâlî varlıktır. Bazı aşk mesnevilerinde âşığı bu cadı aldatmaktadır. Gözleri büyücü yaşlı kadına benzeyen sevgilinin saçları da sihir ve büyüyle ilgili olarak yılan ve süpürgeye benzetilmiştir. Hazinesi koruyan tılsımlı yılanların olduğu inancı ve cadıların süpürgeleriyle bilinmeleri bu kullanımın sebepleri arasında sayılabilir.

#### 1.2. Renk Bakımından Saç

Sevgilinin siyah zülfü tezyin ve tezhîp edilmiş, süslenmiş, bezenmiş yanağa düşmüştür. Divan edebiyatında sevgilinin yanağı gül veya lale renklidir, parlak ve şeffaftır. Yanak üzerine zülfün düşmesi güneş üzerine gölge düşmesine teşbih edilmektedir (Demirtaş, 2016, s. 536). Âşıkların kendi durumlarını anlatırken beyazlamış, ağarmış saçtan da bahsettikleri görülür (Uludağ, 202, s. 280). Divan şiirinde sevgilin saçı bazen doğrudan siyah ve kara kelimeleri gibi renk ismi belirtilerek ifade edilmekle birlikte çoğu zaman gece, küfür, kâfir, gölge, bulut, duman, Hindû, karanlık, misk, sevda, zünnar gibi unsurlara teşbih edilmek suretiyle anlatılmaktadır.

##### 1.2.1. Bulut

Çözüp zülfin yüzine indi düşdi

Bulutdur gün yüzine indi düşdi (G. 207/1)

“(Sevgilinin) saçı, bulutun yeryüzüne inmesi gibi yüzüne düştü.”

Saçın buluta benzetilmesinin nedeni şekil ve renk benzerliğidir. Sevgilinin yüzünün ay, ayva tüylerinin sebze oluşu bu benzetmenin sebeplerinden biridir. Bunun yanında bulutun ay ve güneşi zaman zaman örten yağmura vesile olması da bu şekilde hayal edilmesine sebep olur (Sefercioğlu, 2001, s. 154).

Yukarıdaki beyit tasavvufî açıdan şu şekilde yorumlanabilir:

İnsanın yüzü edebiyatımızda Kur’an’a benzetilmiş ve onun vahdeti temsil ettiği kabul edilmiştir. Saç ise siyah olduğundan kesreti temsil etmektedir. Kara bulutların yeryüzündeki

aydınlığı kapatması gibi sevgilinin yüze düşen saçları, onun vahdeti temsil eden yüzünü örtmektedir.

### 1.2.2. Sevad

Görüp zülfün sevādını gönül sevdāya düşmüşdür

‘Aceb mi baña dirlerse eger mecnūn-ı şeydāyi (G. 31/3)

“*Saçının karanlığını gören gönlüm sevdaya düştü(ğünden) bana divane mecnun demeleri şaşılacak bir şey değildir.*”

Sevad; karalık, siyahlık, karartı demektir (Devellioğlu, 2006, s. 945). Beyitte sevad kelimesi sevgilin saçının siyahlığını belirtmek için kullanılmıştır. Şair bu beyitte sevad ve sevdā kelimelerini aralarındaki ilgiyi göz önünde bulundurarak kullanmıştır. Sevdā aşk manasına gelmekle birlikte insan vücudunu dengeleyen dört unsurdan biri olarak kabul edilir. Kişide bu sıvının artması onun aşka tutulmasına sebep olur. Sevdā kelimesi siyah anlamına da gelmektedir. Sevgilinin siyah saçlarını gören âşığın kara sevdāya düşmesi, çöllerde Leyla için divane olmuş mecnuna dönmesi şaire göre tuhaf karşılanacak bir durum değildir.

### 1.2.3. Zünnar

‘Āqlumı alup evvel imāna kaçādı āğır

Zünnār-ı zülfün-ile çeşmün Fireng’e beñzer (G. 82/3)

“(Senin) önce aklımı alıp sonra imanına kasteden zünnar saçın ile gözün Fireng’e benzer.”

Muhibbî divanında saç ile ilgili çok kullanılan benzetmelerden biri de zünnardır. Zünnar papazların bellerine bağladıkları kuşaktır. Siyah olması nedeniyle sevgilinin saçları zünnara benzetilmiştir. Sevgilinin saçları âşığı etkileyen, onu sevgiliye bağlayan güzellik unsurlarından biridir. Sevgilinin saçları âşığın aklını aldığı anda onun imanını da almış olmaktadır. Çünkü aklı olmayanın dini olmaz. Aynı zamanda zünnar takan bir papazın sözüne uyan bir kimse de imanını kaybedebilir. Tasavvufi manada yorumlanabilecek bu beyitte şair, kesrete sevk eden saç ve gözü imanına kasteden birer etken olarak değerlendirmektedir.

### 1.2.4. Habeş Askeri

Hâl ü zülf ceyş-i Ğabeşdür kaçād ider ruhsāruña

Bir yaña kâfir hatuñ şeb-hün ider asker gibi (G. 97/2)

“(Sevgilinin) beni ve saçı yüzüne kasteden Habeş askeridir. Yüzündeki kâfir ayva tüyleri (ise) asker gibi gece baskını yapar.”

Şair, sevgilinin saçını Habeş askerine benzetmektedir. Habeşliler siyah renkte olduklarından sevgilinin saçı ile arasında benzetme kurular. Divan şiirinde sevgilinin saçı daima siyahtır ve âşığı derde bağlar. Sevgilinin saçı yüzüne düştüğünde, âşığa zulmeden Habeş askerleri hücumla geçmiş olur. Tasavvufi manada yüz vahdeti, saç ve yüzdeki ayva

tüyleri kesreti temsil eder. Kesret karanlık, vahdet aydınlıktır. Saç siyah, yüz beyazdır. Beyit, bu mazmunlar arasındaki anlam ilgisi çerçevesinde yorumlandığında şairin tasavvufi derinliği yüksek düşünce dünyası ortaya çıkmaktadır.

### 1.2.5. Kâfir

Taň degüldür cânuma ger kaçd iderse gamzeler

Zülfi kâfir çeşmi hûni dilberün ya kaşludur (G. 21/3)

*“Saçları kâfir, gözleri kan dökücü, kaşları yay olan( sevgilinin) gamzelerinin canıma kastetmesi kınanacak bir şey değildir.”*

Divan şiirinde sevgilinin saçının benzetildiği unsurlar arasında en çok tercih edilenlerinden biri de kâfirdir. Muhibbî divanında da kâfir benzetmesinin sıkça kullanıldığı görülmektedir.

Kâfir Arapça örten, inkârcı demektir (Cebecioğlu, 2005, s. 338). Kâfir kelimesinin kara renk ile alakası vardır. Bu yüzden esmer Hintliler ile sevgilinin saçı, beni vs. unsurlar kâfirlikle suçlanır (Pala, 2002, s. 261). Şairler âşığın baş düşmanı olan rakibe de kâfir sıfatını yakıştırmış ve onunla mücadeleyi gazâ olarak kabul etmişlerdir (Zülfe, 2011, s. 74). Sevgilinin gamzesi öldürücü oklarını âşığa atmaktadır. Âşık artık buna alışmıştır. Bunda şaşılacak bir durum yoktur. Yüzünün beyazlığını örten saçları ise iman nurunu karartmaya çalışan kâfirdir. Kan dökücü gözleri ve yay kaşları da âşığın canına kastetmektedir.

### 1.2.6. Leyli

Leyli zülfünü göreliden dostum mecnûnuñam

Bağludur boynumda zincir ayagumda künde var (G. 16/2)

*“(Senin) gece rengindeki saçını göreliden beri mecnununum. Boynumda zincir bağlı, ayağımda künde var.”*

Leyli, bir aşk mesnevisi kahramanı olan Leyla’dır. Leyla ile Mecnun edebiyatımızda çok örnekleri yazılmış olan bir aşk hikâyesidir. Leyla kelimesinin gece ve karanlık anlamlarına gelmesi ve Leyla’nın esmer bir kadın olması aynı zamanda Kays’ı mecnun haline getirmesi dolayısıyla saçla arasında benzetme ilgisi kurulmaktadır. Sevgilinin saçı da gece gibi siyahtır ve âşığı derde bağlar, mecnun eder.

Muhibbî, yukarıdaki beyitte sevgilinin siyah saçını gördüğünden beri mecnuna döndüğünü ifade etmektedir.

### 1.2.7. Şeb

Zülfün şebinde cânâ şem’-i ruhuñ göreliden

Pervâne gibi gönülüm dutışdı oda yandı (G. 180/3)

*“Saçının gecesinde ruhunun mumunu göreliden beri gönülüm pervane gibi tutuşup yandı.”*

Saçın rengi sebebiyle en çok ilgi kurulduğu unsurlar arasında gece başta gelir. Sevgilinin saçlarında bulunduğu hayal edilen âşığın canının ve gönlünün çektiği sıkıntı ile gece çekilen sıkıntı arasında ilgi kurulur ( Sefercioğlu, 2001, s. 155).

Şair, sevgilinin siyah saçları arasında onun ruhunun mumunu gördüğünden beri pervâne gibi ateşlerde yandığını ifade etmektedir. Pervâne ateşin etrafında dönen kelebeğdir. Tasavvufî mânâda mum (şem) ilahi aşkı pervâne ise âşığı temsil eder. Kelebeğin mum ateşinin etrafında dönüp kendini onda yok etmesi gibi âşık da Allah yolunda kendi benliğinden geçer. Sevgilinin ruhunun mumu saçlarının karanlığı içinde aydınlıktır. Yani kesret içinde vahdettir. Şair, karanlıklar içinde gerçek güzelliği bulan gönlünün sevda ateşine düşerek yandığını, dolayısıyla sevgili dışında her şeyden ilgisini kestiğini dile getirmektedir.

### 1.3. Koku Bakımından Saç

Divan şiirinde şekil ve renk yanında saçın diğer önemli bir hususiyeti de kokusudur. Onun kokusu bazen doğrudan doğruya bû, nûkhet, râyihâ, şemîm, fâyhâ gibi koku anlamına gelen kelimelerle bazen de misk, anber gibi maddelere ve reyhan, sünbül, menekşe gibi çiçeklere teşbih edilerek belirtilir (Öztoprak, 2004, s. 315). Divan şiirinde sevgilinin âşığa güler yüz göstermesi beklenmez; ondan beklenen her zaman cefâdır. Buna karşılık âşık sevgilinin karşısında gururunu ayaklar altına almış bir köle konumundadır. Sevgili onunla konuşmaz; ancak saçının kokusunu salarak zulmeder (Yıldırım, 2022, s. 139).

#### 1.3.1. Amber

Lebüne mül didüm zülfüne 'anber

Dehânuñ goncadur yüzüñ gül-i ter (G. 145/1)

*“Dudağına şarap, saçına amber dedim. (Senin) ağzın gonca, yüzün taze güldür.”*

Muhibbî, yukarıdaki beyitte sevgilinin dudaklarını kırmızı olması dolayısıyla şaraba, saçlarını da kokusu nedeniyle ambere benzetmektedir. Şaire göre sevgilinin ağzı gonca, yüzü ise taze güldür. Güzel kokması sebebiyle divan şiirinde sevgilinin saçının ambere benzetilmesi yaygındır. Gerçekte sevgilinin saçını misk ve amber sürülmesi sebebiyle güzel koktuğu halde şairler sürekli sevgilinin saçının kokusunun yanında amberin düşük ve değersiz kaldığını vurgularlar (Şentürk, 2016, s. 318).

#### 1.3.2. Misk

Görürem zülfünü misk hâlünü 'anber yerine

Ġam degül misk ü eger 'anber-i sârâ tükene (G. 13/4)

*“Misk ve anber tükenirse dert değil. (Senin) saçını misk, benini anber yerine sayarım.”*

Divan şairleri tarafından saçın miske benzetilmesi güzel kokusu sebebiyledir. Şair sevgilinin saçını misk, benini de ambere benzetmektedir. Misk, Asya'nın yüksek dağlarında yaşayan bir cins erkek ceylanın (misk ahusu) karın derisi altındaki bir bezden çıkan ve dışısını cezp etmek için, göbeğinden yere bıraktığı çok güzel kokulu ve koyu siyah renkli bir

maddedir (Doğan, 2016, s. 461). Sevgilin saçı sürekli güzel kokar ve siyah renktedir (Karabey, 2021, s. 177). Misk de siyahtır. Ayrıca belirtmek gerekir ki divan şiirinde saçın kokusuna benzeten güzel kokulu misk eğer sevgilinin saçının kokusuyla mukayese edilirse bu büyük bir hata olur. Çünkü sevgilinin saçının kokusunun olduğu yerde miske revâc olmaz, misk pazarı durgunlaşır ve misk kervanı perişan olur. Misk kokusu sevgilinin saçından utanır ve onun kokusuna özenir (Demir, 2005, s. 26).

### 1.3.3. Karanfil

Zülfî ucını alır ağızına mest olsa nigâr

Def´-i bûy-ı mey için ya´ni karanfil götürür (G. 231/4)

*“Resim gibi güzel sevgili kendinden geçse saçının ucunu ağızına alır. Yani içki kokusunu gidermek için ağızına karanfil götürür.”*

Muhibbî, sevgilinin saçlarının ucunu ağızına almasını onun güzel kokmasına bağlamaktadır. Sevgili, sarhoş olduğunda içki kokusunu gidermek için karanfil kokan saçlarını ağızına götürür. Ağızın güzel kokması için karanfil çiğnenmesi günümüzde de uygulanan bir yöntemdir.

### 1.3.4. Reyhan

Ol çeşm-i siyeh zülf-i perişân arasında

Nergis gibidür ki bite reyhân arasında (G. 172/1)

*“(Sevgilinin) dağınık saçı arasındaki siyah gözleri, reyhan içinde yetişen nergis gibidir.”*

Muhibbî bu beyitte sevgilin dağınık saçlarını reyhana benzetmektedir. Reyhan, fesleğen çiçeğinin diğer adıdır. Sevgilinin gözleri ise reyhan arasındaki nergise benzetilmiştir. Saçın reyhana benzetilmesinde kokusu gibi rengi de etkilidir. Koyu renkte olan reyhan ile sevgilinin siyah saçları arasında renk bakımından da ilgi kurulmuştur.

### 1.3.5. Sümbül

Gülşen-i hüsnüñe ugrarsa şabâ sanma güzâf

Sümbülüñden şanemâ almag-ıçun bûya gelür (G. 79/2)

*“Güzelliğinin gül bahçesine saba rüzgârı uğrarsa manasız sanma. (Çünkü o) sümbül saçından koku almaya gelir.”*

Şairler tarafında saçın sümbüle benzetilmesi onun rengi, şekli ve kokusu ile ilgilidir. Saçın şekil bakımından sümbüle benzetilmesi kıvrımlı olmasındandır. Sevgilin saçları siyah rengi sebebiyle koyu renkli bir çiçek olan sümbüle benzetilir. Ancak saç daha çok güzel kokusu sebebiyle sümbüle benzetilmiştir. Muhibbî, yukarıdaki beyitte saçı kokusu dolayısıyla sümbüle benzetmektedir. Şair, sabâ rüzgârının sevgilinin güzellik bahçesine uğramasının sebepsiz olmadığını, onun sevgilinin sümbül saçından koku almaya geldiğini ifade etmektedir.

### 1.3.6. Yasemin

İy sabā müşg-ile 'anber kokısından ne biter

Getürürseñ baña ol zülf-i semensâyı getir (G. 281/2)

*“Ey saba rüzgârı misk ve anber kokusu yetmez; getirirsen bana o saçı yasemin kokuluyu getir.”*

Muhibbî yukarıdaki beyitte sevgilinin güzel kokulu saçını yasemine benzetmektedir. Şaire göre sevgilinin yasemin saçı misk ve amberden daha üstündür. Divan şiirinde saç ile yasemin arasında benzerlik kurulurken genellikle zülf-i semen-bû, mûy-ı semen-bû, gibi terkipler kullanılmaktadır. Semen, yâsemen, yâsemûn şeklinde imalara da rastlanmaktadır (Öztoprak 2004: 327). Sevgilinin uzun saçları şekil bakımından da, sarmaşık cinsinde olan yasemine benzetilmektedir.

#### SONUÇ

Muhibbî, sultan şairler arasında en hacimli divana sahip olmakla birlikte yazdığı şiirlerin niteliği bakımından da çok ileri seviyede bir şair olduğunu kanıtlamaktadır. O, Türk edebiyatının Fuzûlî ve Bâkî gibi önemli şairlerinin de yetiştiği ve her bakımdan üst düzeyde eserlerin verildiği 16. yüzyılda yaşamış, yoğun devlet işleri arasında şiire de vakit ayırarak dönemin usta şairleri arasına girmeyi başaramıştır. Divan şairlerinin genelinde olduğu gibi Muhibbî de âşıktır. O'na göre aşkın başı kolay görünse de sonu zordur. Sevgili vefasız, aşk ise tahammülü zor bir imtihandır.

Muhibbî'nin şiirlerinde diğer güzellik unsurları ile birlikte saçın da klasik divan şiiri kalıpları içerisinde oldukça başarılı bir şekilde işlendiği görülmektedir. Bu çalışmada onun bir şair olarak hayal dünyasını daha iyi yansıttığı değerlendirilen beyitler incelenmiştir. Muhibbî'nin şiirlerinde sevgilinin saç, şekil bakımından cim, çevgan, akreb, düğüm, kambur, ejderha, ip, kanat, kemend, kırbaç, sehpare, süpürge, yılan, zincir; renk bakımından bulut, Habeş askeri, kâfir, leyli, sevad, şeb, zünnar; koku bakımından amber, karanfil, misk, reyhan, sümbül ve yasemine benzetilmiştir. Bu çalışma sonucunda, şiirlerini çeşitli benzetme unsurları ile süsleyen Muhibbî'nin, divan şiirinin genel kalıpları çerçevesinde kullandığı bazı klişe ifadelerinin yanında kendine has kullanımlarının da olduğu tespit edilmiştir. İncelenen gazellerin bir kısmı tasavvufi açıdan yorumlanmaya müsait olsa da şairin, şiirlerinin çoğunda mecâzî güzeli tasvir ettiği sonucuna ulaşılmıştır.

**KAYNAKLAR**

- Akün, Ö. F. (2015). Divan Edebiyatı, (3. Basım), İstanbul: İsam Yayınları.
- Ayçiçeği, B. (2019). “Muhibbî”, Üniversiteler İçin Eski Türk Edebiyatı Metin Şerhi (14-16. Yüzyıllar), Ed: Nihat Öztoprak, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık, s. 437-458.
- Cebecioğlu, E. (2005). Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü, (3. Basım), İstanbul: Anka Yayınları.
- Çorak, R. (2002). Klasik Edebiyat'ta Sevgilide Göz, Kirpik ve Kaş Üzerine Benzetmeler, Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demir, M. A. (2015). Divan Şiirinde Sevgilinin Saçının Kokusu, Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Demirtaş, H. N. (2016). Şeyhülislam Yahya Efendi Divanı Şerhi, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.
- Deniz, S. (2004), “Divan Şiiri Güzelinin Saç Şekli”, Saç Kitabı, Ed: Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 262-314.
- Deniz, S. (2021), Muhibbî, Ed: Nihat Öztoprak, İstanbul: İdeal Kültür Yayıncılık.
- Devellioğlu, F. (2006), Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat, Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Doğan, M. N. (2016). Fatih Divanı ve Şerhi, İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Düzcan, N. (2006). Muhibbî Divânı'nın Dinî Ve Tasavvufî Açıldan Tahlili, Yüksek Lisans Tezi, Bursa: Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İpekten, H. (2010). Fuzuli Hayatı Sanatı Eserleri, (7. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- İpekten, H. (2010). Şeyh Galib Hayatı Sanatı Eserleri, (4. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karabey, T. (2010). Ahmet Paşa Hayatı Sanatı Eserleri, (3. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kurnaz, C. (2012). Hayali Bey Divanının Tahlili, Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Mengi, M. (2015). Divan Şiirinin Arka Bahçesi, (2. Baskı), Ankara: Akçağ Yayınları.
- Mermer, A. ve Koç Keskin, N. (2005). Eski Türk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Öztoprak, N. (2004). “Divan Şiiri Güzelinin Saç Kokusu”, Saç Kitabı, Ed: Emine Gürsoy Naskali, İstanbul: Kitabevi Yayınları, s. 315-334.
- Pala, İ. (2002). Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü, İstanbul: LM Yayınları.
- Sefercioğlu, M. N. (2001). Nev'i Divanı'nın Tahlili, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2016.) Osmanlı Şiiri Antolojisi, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Şentürk, A. A. (2016). Osmanlı Şiiri Kılavuzu, İstanbul: Osmanlı Edebiyatı Araştırmaları Merkezi Yayınları.
- Tanyıldız, A. (2009). Sevgilide Güzellik Unsuru Olarak Saç, Turkish Studies, International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 4/2, s. 943-960.
- Tarlan, A. N. (2005). Fuzuli Divanı Şerhi, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Uludağ, E. (2020). “Bir Güzellik Unsuru Olarak Fuzûlî'nin Gazellerinde Saç”, Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, Cilt 3, sayı 1, s. 241-294.

---

Yavuz, O. ((2014). Muhibbi Divanı (Kendi Hattıyla), İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.

Yıldırım, O. (2022) Sehî Bey Divanı'nda Bir Güzellik Unsuru Olarak Saç, Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 5 (1), s. 133-144.

Zülfe, Ö. (2011). Şiirin İzinde Sözün Gölgesinde, İstanbul: Bilge Kültür Sanata Yayınları.



## GAZİANTEP’TE BİR MİMAR SİNAN ESERİ: ŞEYH FETHULLAH ZAVİYELİ-CAMI MİMARİSİNDE SEMBOLİZM

Turgay Gök\*

### ÖZET

Gaziantep ili Şahinbey ilçesi Kepenek Sokakta bulunan Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami’si Mimar Sinan’ın Mimarbaşı olduğu dönemde inşa edilmiştir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami’nin Mimar Sinan ve Hristiyan mimar “Mi’mâr Rûmî Naşrânî” tarafından<sup>1</sup> planlanmış olma ihtimali, Gaziantep’te bilinen ilk Mimar Sinan yapısı olması bakımından heyecan verici bir bulgudur. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami planı, strüktürel öğeleri, bezemesi, tasarımı ve yapının genel kompozisyonu üzerinde tespit edebildiğimiz, kadim bir kültürün sembolik yansımaları tarafımızca değerlendirilmiştir. Kutsal kitaplarda ifade edilen ilk tapınma ve ilk mabet Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami strüktüründe sembolize edilmesi yapıya dinler üstü bir misyonda yüklemektedir. Yapı üzerindeki sembolizm İslam öncesi dönemlerden günümüze kadar gelebilen bâtni bir geleneğin eseridir. Bu gelenek, Mısır hermetizmi, Hristiyanlık gnostizmi, İslam tasavvufu olarak takip edebildiğimiz bâtni bir ekoldür. Yapının planı üzerine “makili kufi” yazı stili ile Yüce Yaratıcı’nın “Ya Hak” esmasının nakşedilmesi plan üzerinde tespit edilmiş ilk yazı olması bakımından ayrıca önemlidir. Yapı bezemesinde görülen “su kabağı” bezemesi tarafımızca tespit edilip kökeni ortaya konularak literatüre kazandırılmıştır. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami plan tipi kökenini Mezopotamya’nın Eridu kenti “Tapınak XVI”, Orta Bizans döneminde “kapalı Yunan haçı planı”, Erken Osmanlı döneminde ters “T planı” olarak her dönemde tapınak mimarisinde kullanılması mühimdir. Manastır yapılarına konum, işlevsellik, itikat, gibi birçok temelde benzeyen zaviyeli-cami Anadolu’daki kültürün devamlılığını göstermektedir. Erken örneği Malatya, Onar köyünde görülen zaviye yapısı günümüzdeki cem evi kültürünün anlaşılması için önemli bir örnek teşkil etmektedir.

**Anahtar Kelimeler:** Mimar Sinan, Zaviyeli Cami, Ters T planlı cami, Gnostik, Gnosisizm, Ayıntab, Osmanlı mimarisi, Türk İslam Sanatı, Su kabağı, Hurma ağacı, Şemsiye tonoz, Yelpaze tonoz, Bursa tipi plan, Zaviye, Tekke, Ribat, Cem evi, Tevhidhâne, Çilehane, Palmet, Yedi kollu şamdan, Mişkat, Mişkan, XVI. yüzyıl,

\* Sanat Tarihçi-Arkeolog, Gaziantep Üniversitesi Arkeoloji Bölümü Yüksek Lisans Öğrencisi, (ORCID ID 0000-0002-8411-7382), turgaygok.akdeniz@gmail.com

<sup>1</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu’nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.630.

---

## A WORK OF ARCHITECT SİNAN İN GAZİANTEP: SHEİKH FETHULLAH ZAVİYELİ-MOSQUE SYMBOLİSM İN ARCHİTECTURE

### SUMMARY

Sheikh Fethullah Zaviyeli-Mosque, located on Kepenek Street in the Şahinbey district of Gaziantep. It had built during Mimar Sinan was Chief Architect period. Because of this, there is a possibility that Sheikh Fethullah Zaviyeli-Mosque maybe was planned by Mimar Sinan and Christian architect "Mi'mâr Rûmî Naşrânî". So an exciting discovery as if it is the first known Mimar Sinan architectural monument in Gaziantep. In our studies, we have evaluated the symbolic reflections of an ancient culture, which we can determine on the Sheikh Fethullah Zaviyeli-Mosque plan, structural elements, decoration, design and the general composition of the building. In this context, the old religious books have expressed Sheikh Fethullah Zaviyeli-Mosque as the first building for worshipping and the first temple which contains some symbol in his structure, giving us that the structure has a supra-religious mission. The symbolism of the building is the work of an esoteric tradition that has survived from the pre-Islamic period. This tradition is an esoteric school that we can follow as Egyptian hermezim, Christian gnosistzm, and Islamic sufism. It is also important that the owner's kufic writing style and the "Ya Hak" of the supreme creator are engraved on the plan of the building, as it is the first inscription found on it. The "gourd" motive seen in the building decoration we have determined revealed its origin and brought it to the literature. The type of Sheikh Fethullah Zaviyeli-Mosque plans to originate from the Mesopotamian city of Eridu as "Temple XVI", in the Middle Byzantine period as a "closed Greek cross plan", and in the Early Ottoman Period. We can see the "T plan" in temple architecture in every period. The zaviyeli-mosque, which is similar to the monastic structures on many grounds such as location, functionality, creed, and so on shows the continuity of the culture in Anatolia. The zaviye structure, the early example of which can be seen in the village of Onar, Malatya, is also an important example for understanding today's cemevi culture.

**Keywords:** Mimar Sinan, Zaviyeli Mosque, Inverted T-plan mosque, Gnostic, Gnosisism, Ayıntab, Ottoman Architecture, Turkish Islamic Art, Gourd, Date tree, Umbrella vault, Fan vault, Bursa type plan, Zaviye, Lodge, Ribat, Cem House, Tevhidhâne, Çilehane, Palmet, Seven-branched candlestick, Mishkat and XVIth century

### Şeyh Fethullah Külliyesinin Tanımı

Gaziantep merkez Şahinbey ilçesi Kepenek mahallesi Şeyh Fethullah sokakta bulunan<sup>2</sup> külliye; cami, mektep (medrese), zaviye, ev, hamam ve kastelden oluşan yapı topluluğu olarak inşa edilmiş, ev ve medrese günümüze ulaşmamıştır<sup>3</sup>. (Çizim-1) Nusret Çam eserinde, cami avlusunu üç taraftan kuşatan medresenin günümüze ulaşmadığını belirtmektedir<sup>4</sup>. Yapının doğu ve güneyinde haziresi bulunmaktadır. Şeyh Fethullah Efendi'nin mezarı güney cephede bulunan şahnişin doğu kenarındadır. Şeyh Fethullah Efendi'nin mezarının konumu, harimin güneydoğusundaki çilehanenin birkaç metre yakınındadır. Çilehanenin bulunduğu konuma yakın bir yere defnedilmesi Şeyh Fethullah Efendi'nin ölmeden evvel mezar yerini seçtiğini göstermektedir. Şeyh Fethullah Efendi'nin mezarının bulunduğu hazire halk arasında “Şıh Ocağı” diye anılmaktadır<sup>5</sup>. Ermeni ahali Şeyh Fethullah Hamamı ve mezarını kutsal saymış ve Şeyh Fethullah Efendiyi “Sürp Ağa” olarak anmışlardır. Ermeni ahali yılın belli üç günü kendilerine tahsil edilen hamama yıkanmaya geldiklerinde Şeyh Fethullah Efendi'nin mezarı ziyaret eder, mezara yeşil örtü örter, mum yakar ve kurban keserlerdi. Hastalık nedeni ile hamama gelemeyenlere hamamın suyundan götürürlerdi<sup>6</sup>.

Cemil Cahit Güzelbey eserinde; caminin banisi olan Şeyh Fethullah Efendi'nin doğum ve ölüm tarihinin bilinmediğini, baba adının Abdüllatif olduğunu ve Hz. Ebubekir soyundan geldiği yazılı olduğunu belirtir<sup>7</sup>. 1564 tarihli vakfiyede Şeyh Fethullah Efendi'nin oğlunun adı Mevlâna Yahya Çelebi olarak, Hicri 5 Rebiyülahir 991, Miladi 1583 tarihli fermana ise Bayındır şeklinde belirtilmektedir<sup>8</sup>. Vakfiyede Şeyh Fethullah Efendi için “müderislerin rehberi” ifadesi kullanılmaktadır. Almanya’da çıkan *Anadolica* adlı dergide Şeyh Fethullah Efendi'nin Antep’te kadılık ve hattatlık ettiği yazılıdır<sup>9</sup>. Eskiden mihrabın batısında bulunan bir rahle üzerinde duran ve zincirle duvara bağlı olan 25 x 45 ölçülerindeki Kuran-ı Kerim’in Şeyh Fethullah Efendi tarafından yazıldığı söylenmektedir. Kur’an-ı Kerim 2000’li yıllarda çalınmış daha sonra çalanlar yakalanmış sonrasında ise Gaziantep Mevlevihanesi Vakıf Müzesi’nde sergilenmeye başlanmıştır<sup>10</sup>.

### Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'nin Tarihçesi

<sup>2</sup> Çam, Nusret, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006, s.120.

<sup>3</sup> Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222, s.208.

<sup>4</sup> Çam, Nusret, *Gaziantep Şeyh Fethullah Külliyesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s.1.

<sup>5</sup> Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222, s.208.

<sup>6</sup> Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222, s.208.

<sup>7</sup> Güzelbey, Cemil Cahit, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep: 1992, s.155,156.

<sup>8</sup> Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222, s.208.

<sup>9</sup> Güzelbey, Cemil Cahit, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep: 1992, s.157.

<sup>10</sup> Özuslu, Ergün, *Antepli Hattatlar*, Sertaç Yayıncılık, Gaziantep, 2021, s.34.

Nusret Çam eserinde, caminin biri 23 Recep 966 (2 Mayıs 1559) diğeri 1 Ramazan 971 (13 Nisan 1564) tarihli iki vakfiyesi bulunduğunu belirtir. Ayrıca on altı köyün oşürünün Şeyh Fethullah'a verilmesine dair 5 Rebiülahir 991, 29 Nisan 1583 tarihli ferman olduğunu belirtir. Çam aynı eserde 1583 tarihli fermanda Şeyh Fethullah Efendi'nin henüz hayatta olduğunu bilgisinden hareketle ve en erken vakfiyesinin 1559 olmasından sebep 1550'li bir yılda yapılmış olabileceğini ifade eder<sup>11</sup>. Cemil Cahit Güzelbey caminin 1 Ramazan 971 (13 Nisan 1564) tarihli bir vakıf yazısı olduğundan bu tarihten önce yapılmış olabileceğini ifade eder<sup>12</sup>. Evliya Çelebi Antep ziyaretinde külliyyeden Şeyh Efendi Cami, Bali Paşa'nın Şeyh Medresesi ve Şeyh Hamamı olarak bahsetmektedir<sup>13</sup>. Nadir Topkaraoğlu eserinde; Miladi 1583 tarihli ferman ile Halep, Azez, Kilis, Gaziantep, Oğuzeli, Nizip, Araban'a bağlı 16 köyün ondalığının (oşür) Şeyh Fethullah Efendi'ye verilmesi ile ilgili olduğunu ifade eder<sup>14</sup>.

Alper Altın ise külliyyenin ilk inşa tarihiyle ilgili Çam'ın ifade ettiği 16. yy. ortaları tarihlendirmesine katılmayıp, 15. yy. sonu 16 yy. başında inşa edildiğini ifade etmektedir. Bu iddiasını Hicri 893 Miladi 1487 tarihinde Memlûk elçisi, ilim ve sanat adamı olan Bali İbrahim tarafından zaviye ve külliyyenin yaptırılmış olabileceği ihtimalini temel alarak ortaya koymaktadır<sup>15</sup>.

Ancak caminin ilk yapılış tarihini iki aşamada daraltarak tarihlendirme yapabiliriz:

**Birinci Aşama:** Güzelbey eserinde; Gaziantep'teki bazı camilere sonradan minber eklendiğini şerri sicil kayıtlarından öğrenildiğini ancak Şeyh Fethullah Cami için böyle bir kayda rastlanmadığını belirterek, caminin ilk yapımında minberli bir şekilde yapıldığını ifade etmektedir<sup>16</sup>. Caminin taç kapısı ve son cemaat yerinin içe bakan iki kenarında bulunan silmeli kemerin benzeri minber girişinde de görülmesi minberin caminin ilk inşasında yapıldığını göstermektedir. Osmanlı dönemi öncesinde Memlûklu egemenliğindeki Gaziantep şehrinde kentin cuma camisi Kadı Kemaleddin Cami'dir. Güzelbey eserinde, Kadı Kemaleddin Cami'nin medreseliler tarafından Cami-i Kebir olarak anıldığını ifade eder<sup>17</sup>. Kebir Arapça kökenli olup "büyük", "ulu" anlamına gelmektedir<sup>18</sup>. Gaziantep'te 1516 Mercidabık Savaşı öncesi dönemde varlığını bildiğimiz tek minber, kitabesindeki onarım tarihi 1358 olan Kadı Kemaleddin Cami minberidir<sup>19</sup>. Gaziantep ilinde günümüze ulaşan birçok cami Osmanlı dönemi sonrasına tarihlendirilmektedir. Gaziantep ilinin Osmanlı dönemi öncesine tarihlenen camileri şunlardır: Ömeriye, Kadı Kemaleddin, Antep Kale, Eyüboğlu, Ali Neccar, Şirvani camileridir. Osmanlı döneminde yapılan birçok cami ise Osmanlı öncesi dönemde mescit olan

<sup>11</sup> Çam, Nusret, *Gaziantep Şeyh Fethullah Külliyesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s.32-35.

<sup>12</sup> Güzelbey, Cemil Cahit, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep: 1992, s.159.

<sup>13</sup> Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, çev. Seyit Ali Kahraman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, C. 9, s.380.

<sup>14</sup> Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222, s.208.

<sup>15</sup> Altın, Alper, *Gaziantep Türk İslam Mimarisi (Eyyubilerden Cumhuriyete)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015, s.612.

<sup>16</sup> Güzelbey, Cemil Cahit, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep: 1992, s.159.

<sup>17</sup> Güzelbey, Cemil Cahit, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep: 1992, s.58.

<sup>18</sup> Develioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 2017, s.600.

<sup>19</sup> Gök, Turgay, Kadı Kemaleddin (Boyacı) Cami Banisi ve İnşa Tarihi ile İlgili Önermeler, *Gaziantep Arulis Dergisi*, S.11, 2022, s.47-51, s.49.

ve Osmanlı döneminde Şeyhülislamdan mescidi camiye çevirmek için yazılı izin istenerek camiye çevrilen yapılarıdır. Osmanlı öncesindeki camilerden günümüze sadece Kadı Kemaleddin Cami minberi ulaşmıştır.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'nin Osmanlı döneminde yapıldığına bir diğer kanıt ise minberin yapımından ahşap değil de taş malzeme tercih edilmesidir. Yıldırım Özbek eserinde; Aşıkpaşaoğlu, Edirneli Oruç Beğ, Mehmet Neşri, Hoca Sadedin Efendi gibi Osmanlı tarihçilerinin anlatımında Miladi 1413 tarihinde Bursa şehrinin Karamanoğulları tarafından kuşatıldığını ve Yıldırım Bayezid'in mezarına dahi hakaret edildiğini belirtmektedir<sup>20</sup>. Şehrin yakılıp yakılmadığını kesin olarak bilemesek de seyyahların verdiği bilgilerden şehrin bu dönemde yağmalandığını anlamaktayız. Özbek aynı eserinde; yağma sırasında kendisi de mimar olan Hacı İvaz, Bursa Ulu Cami minberini yakılma tehlikesine karşı söktürerek kale içine taşıtmış olabileceği kesin bilgi ve belgeler olmamasına rağmen varsayılabilirliğini ifade eder. Özbek, Bursa'nın kuşatılması ve minberin yakılma tehlikesi atlatması sonucunda Osmanlıların **ahşap minber** yapımından vazgeçmişe benzediğini belirtir<sup>21</sup>. Kuşatmadan bir yıl sonra 1414 yılında tamamlanan Edirne Eski Cami'nin minberi tamimiyle mermerden yapılmış olması açıklamasının Bursa Ulu Cami minberinin yakılma tehlikesi atlattığı bu acı tecrübenin olabileceğini belirtir.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami minberi Güzelbey'in ifade ettiği gibi caminin ilk yapıldığında minberli olarak yapılması, Osmanlı öncesinde Gaziantep'te minberin sadece Cami-i Kebirde (Kadı Kemaleddin Cami) olması, Özbek'in ifade ettiği Osmanlıların Bursa Ulu Cami sonrasında minberlerde taş ve mermer malzeme tercih ettiği düşünüldüğünde Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Osmanlı döneminde yapılmış görülmektedir.

Böylece Osmanlıların bölgeye hâkim olduğu **1516<sup>22</sup> ile caminin vakfiyesinde ifade edilen 1559** tarihleri arası caminin tarihlendirilmesinin birinci aşamasıdır.

**İkinci Aşama:** Aşağıda bahsettiğimiz Mimar Sinan yapıları taç kapılarında benzer işçilik görülmektedir. Halep Hüsreviyye 1546, Halep Adiliye 1566 ve Diyarbakır Behram Paşa 1564-73 camileri taç kapılarında görülen benzer işçiliğin yanı sıra kronolojik bir stil kritiği de görülmektedir. Hüsreviyye Cami taç kapısı kavsarasında sarkıt görülmez iken, Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami taç kapı kavsarasında 10, Adiliye Cami taç kapı kavsarasında 13, Diyarbakır Behram Paşa Cami taç kapı kavsarasında 6 adet sarkıt görülmektedir. (Foto-2) Diyarbakır Behram Paşa Cami taç kapı kavsarasında her ne kadar diğerlerinden daha az sayıda sarkıt görülse de işçilik ve derinlik bakımından Adiliye Cami kavsarasından geri kalmamaktadır. Taç kapı işçiliği bakımından oluşturduğumuz stil kritiğinde Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami, Hüsreviyye 1546 ile Adiliye Cami 1566 arasında kalmaktadır. Böylece Şeyh Fethullah

<sup>20</sup> Özbek, Yıldırım, "Bursa Ulu Cami Minberi", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, ed. Mustafa Denктаş, Osman Eravşar, Konya: 2007, s.295-314, s.300,301.

<sup>21</sup> Özbek, Yıldırım, "Bursa Ulu Cami Minberi", *Sanat Tarihi Araştırmaları*, ed. Mustafa Denктаş, Osman Eravşar, Konya: 2007, s.295-314, s.301.

<sup>22</sup> Özlü, Zeynel, *Yavuz Sultan Selim'in Kutlu Seferi Mercidâbık Savaşı*, Gaziantep: Şehitkamil Belediyesi Kültür Yayınları, 2021, s.94-96.

Zaviyeli-Cami, Halep Hüsreviyye Cami inşa tarihi olan **1546 ile vakfiyede ifade edilen 1559** tarihleri arası inşa edilmiş olması ikinci aşama tarihlendirir.

### **Mimar Sinan'ın Aynı Dönemde Bölgede Yaptığı Camiler ile Benzerlikler**

Mimar Sinan 1539 ile 1588 yılları arasında Mimarbaşı olarak görev yapmıştır<sup>23</sup>. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami yukarıda ifade ettiğimiz gibi 1546 ile 1559 yılları arasında inşa edilmiştir. Daha çok Payitaht'ta bulunan Mimar Sinan'ın Mimarbaşılık görevinden ötürü imparatorluk sınırları içerisindeki inşa faaliyetleri de Sinan'ın sorumluluğundadır. Eyalet ve şehir mimarları inşa projelerini yanına alarak Payitaht'a gittiği, Sinan ile proje hakkında istişare edildiği ve Sinan'ın koordinasyonunda yazışmalarla eyalet ve şehirlerdeki imar faaliyetlerinin yürütüldüğü bilinmektedir<sup>24</sup>. Mimar Sinan henüz yeniçeri ordusunda zemberekbaşı iken, Kanuni Sultan Süleyman'ın Irak seferinde 1534 yılında Irak şehrini dolaştığı mimari sahayı incelediği bilinmektedir<sup>25</sup>. Aşağıda daha geniş bahsedeceğimiz gibi Mimar Sinan'ın aynı dönemde aynı bölgede yaptığını bildiğimiz camiler plan, taç kapı, strüktür ve bezeme bakımından karşılaştırdığımızda birçok ortak özellik ortaya çıkmaktadır. Bu benzerliklerin hepsi Mimar Sinan'ın Şeyh Fethullah Zaviyeli Cami inşasında müdahil olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi'nde kitabe bulunmamasından dolayı yapının mimarı, inşa tarihi, ustası gibi birçok bilgiyi kesin olarak bilememekteyiz. Hicri 1 Ramazan 971, Miladi 13 Nisan 1564 tarihli vakfiyede “*Şeyh Fethullah Cami'den başka bir okul ve bir zaviye yaptırmıştır.*” ifadeleri bulunmaktadır<sup>26</sup>. Yapıda kitabe olmaması üzerinde durulması gereken bir durumdur. Taç kapıda gri mermerden boş bir kitabelik, minber girişi ve köşk kısmında içi yazılmamış panolar, mihrap üzerinde ise besmele ile “*قَوْلٌ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ*” (Bakara-149) ayeti bulunan kitabe bulunmaktadır. Caminin ilk inşasında yapılan minber kitabeliklerinin de boş olması caminin inşası sürecinde inşanın durduğu bir hadise olduğu fikrini akıllara getiriyor. (Foto-1)

### **Plan Bakımından Benzer Camiler**

**Halep Behram (Behramiye) Paşa Cami:** Behram Paşa'nın 1578-79 yılları arasında Halep'te idareci olduğu bilinmektedir. 13 Nisan 1583 tarihli Halepli âlim Taceddin bin Muhammed el-Kurânî tarafından Arapça olarak yazılan vakfiyesi bulunmaktadır. Cami inşası, muhtemelen Behram Paşa'nın Halep'te idareci olduğu 1578-79 yıllarında veya daha sonra başlamış ve vakfiyenin düzenleniş tarihi olan 1583 tarihinden önce de tamamlanmış olmalıdır<sup>27</sup>.

<sup>23</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.15.

<sup>24</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.217.

<sup>25</sup> İnan, Afet, *Mimar Koca Sinan*, Ankara: Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı, 1968, s.26.

<sup>26</sup> Güzelbey, Cemil Cahit, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep: 1992, s.157.

<sup>27</sup> Erdoğan, Meryem Kaçan, XVI. Yüzyılda Halep'te Bir Osmanlı Vakfı: Behram Paşa Külliyesi, İstanbul: *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.22, 2010, s.1-26, s.4,5.

Ayşe Denknalbant Çobanoğlu eserinde; kare planlı yapının güney cephesinde üç cepheli bir şahnişi olduğunu, yapının ilk yapıldığında harimin tek kubbe ile örtüldüğünü 1821 yılında harimin merkezine dört kare ayaklı paye üzerine daha küçük kubbe yapıldığını belirtir. (Çizim-2)

Halep Behram Paşa Cami planı kareye yakın ana mekân merkezinde dört ayaklı çardak sistemi ve güneye taşan üç cepheli şahniş kısmı bulunmaktadır<sup>28</sup>. Behram Paşa Cami planı merkezinde bulunan dört ayaklı çardak sistemi ve şahniş kısmı göz önüne alındığında Orta Bizans dönemi (864-1204) mimarisinde ortaya çıkan “kapalı Yunan haçı plan” tipine<sup>29</sup> benzemektedir. Sevcan Yıldız eserinde, kapalı Yunan haçı planının merkezinde bulunan dört ayağın mikro kozmosu temsil ettiği ve dört sütun üzerinde yüzen evreni sembolize etmek için kullanıldığını belirtir<sup>30</sup>. Halep Behram Paşa Cami’si planı ile Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami planı benzerlik göstermektedir. Halep Behram Paşa Cami merkezinde dört ayaklı taşıyıcı ve üç cepheli şahnişe sahipken Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami merkezinde sekizgen gövdeli tek paye ve dikdörtgen şahnişe sahiptir. Kapalı Yunan haçı planında merkezde dört ayaklı sistem ve dışa taşan apsis kısmı göz önüne alındığında Halep Behram Paşa Cami ve Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami, kapalı Yunan haçı planından ilhamını aldığı ortaya çıkmaktadır. Bu yönü ile düşünüldüğünde 1536-1546 yılları arasında inşa edilen Halep Hüsreviyye Cami inşasında Mimar Sinan ile beraber çalışan Hristiyan **Mi’ mâr Rûmî Naşrânî** aşağıda bahsi geçen üç yapıda da çalışmış olması mümkün görülmektedir. Hüsreviyye 1546, Şeyh Fethullah 1546-1559 ve Halep Behram Paşa 1578-1583 tarihlerine bakıldığında 37 yıllık bir süre içerisinde inşa edildiği ortaya çıkmaktadır. **Mi’ mâr Rûmî Naşrânî** yirmili yaşlarda mimarlık görevine başladığı düşünülürse son yapısını yaptığında 57 yaşında olması gerekir.

### Strüktürel Bakımdan Benzer Camiler

Ayşe Denknalbant Çobanoğlu eserinde, 1551 yılında Mimar Sinan’ın Mimarbaşı olduğu dönemde inşa edilen Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Cami’nin sekiz destekli camilerin öncüsü olduğunu ifade etmiştir. Bu plan tipinde harimin duvarlarından dışa taşan sekiz payenin aralarına yerleştirilen sivri kemer ile derin nişler oluşturulmuş bu şekilde harimde kısmen de olsa bir genişleme sağlanmıştır<sup>31</sup>. Kare planlı harimin diyagonal eksenlerine yerleştirilen tromplar üzerine oturan kubbe duvarlara bitişik payeler tarafından taşınmaktadır. Sekizgen strüktür, Kilis Canbolat Paşa Cami, Tokat Ali Paşa Cami, Diyarbakır Behram Paşa Cami, Halep Dukakinzade (Adiliye) Cami ve Halep Behram Paşa Cami’nde de görülmektedir<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Denknalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.132.

<sup>29</sup> Yıldız, Sevcan, *Kiliseden Camiye Bizans Mimarisi*, Ankara: İksad Publishing House, 2020, s.20,25.

<sup>30</sup> Yıldız, Sevcan, *Kiliseden Camiye Bizans Mimarisi*, Ankara: İksad Publishing House, 2020, s.28.

<sup>31</sup> Denknalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.101.

<sup>32</sup> Denknalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.101.

**Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami:** Kare planlı olan ve güney kenarında şahnişi olan harimin beden duvarlarından dışa taşan payeler arasında oluşan nişler bulunmaktadır. Beden duvarlarında bulunan payeler sivri kemerler ile birleştirilmiştir. Diyagonal eksenlerde üst örtü tromp ile taşınmaktadır. Diyagonal eksenlerde bulunan nişlerde kemerlerin paye ile birleştiği yerde ve trompun beden duvarına bindiği yerde geçişler mukarnaslar ile yapılmıştır. Benzer örneklerde üst örtü kubbe iken Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami’de şemsiye tonozdur.

**Kilis Canbolat Paşa (Tekke) Cami:** Kilis Sancakbeyliği görevinde bulunan Kasım Bey’in oğlu ve 1550-51 yıllarında Kilis Sancakbeyi olan Canbolat Paşa tarafından 1553’te inşa ettirilmiştir. Harim duvarlarına gömülü her cephede ikişer adet bulunan payeler üzerine yerleştirilen sivri kemerler kubbeyi taşımaktadır. Kubbe geçiş ögesi olarak tromp kullanılmıştır<sup>33</sup>. Kemer ve trompların payeler ile birleştiği noktada geçiş olarak mukarnas kullanılmıştır. Gaziantep Kilis arası 55 km olması, Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami ile yakın dönemde inşa edilmesi ve strüktürel benzerliği önemli görülmektedir.

**Halep Dukakinzade (Adiliye) Cami:** Sultan I. Selim’in sadrazamlarından Dukakinzade Ahmed Paşa’nın oğlu Mehmed Paşa tarafından inşa ettirilmiştir. 1556 yılında inşasına başlanan cami 1565-1566 yıllarında yapımı tamamlanmıştır. Harim beden duvarına bitişik ve dışa taşkın payeler doğu, batı ve kuzey kenarda üçer adet güney kenarda ise iki adet olmak üzere toplamda on bir derin niş oluşturmuştur. Kubbe payelerin üzerine oturan sekiz sivri kemer ile taşınmaktadır. Diyagonal eksenlerde dört adet içi mukarnas dolgulu tromp bulunmaktadır<sup>34</sup>. Kemerlerin payeler ile birleştiği noktalarda mukarnas ile geçiş yapılmıştır.

**Diyarbakır Behram Paşa Cami:** Behram Paşa tarafından 1564-1572/73 yılları arasında yaptırılmıştır. Harim duvarlarına yerleştirilmiş payeler arasında doğu ve batı kenarda üçer niş, kuzey ve güney kenarda taç kapı ve mihraptan dolayı ikişer niş görülmektedir<sup>35</sup>. Doğru, batı ve kuzey kenarlarda nişlerin üzerine yerleştirilmiş mahfiller bulunmaktadır. Kubbe sekiz sivri kemer ve diyagonal eksenlerde tromplar ile taşınmaktadır. Kemerlerin ve trompların payeler ile birleştiği noktalarda mukarnas kullanılmıştır.

**Halep Behram (Behramiye) Paşa Cami:** Behram Paşa tarafından, 1580’de Halep valisi olmasından sonra, 1580-1583 yıllarında inşa ettirilmiştir. Kare planlı harimin güneyinde dışa taşan şahnişi bulunmaktadır<sup>36</sup>. Duvarlara bitişik payelerin aralarında doğu ve batıda üçer, kuzeyde ise iki sivri kemerli derin niş bulunmaktadır. (Çizim-2) Doğru, batı ve kuzey kenarda

<sup>33</sup> Denkhalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.114.

<sup>34</sup> Denkhalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.127,128.

<sup>35</sup> Denkhalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.115.

<sup>36</sup> Denkhalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.130-133.



payeler üzerine yerleştirilmiş üç mahfil bulunmaktadır. Diyagonal eksenlerde mukarnaslı geçiş elemanları görülmektedir.

Yukarıda bahsettiğimiz beş cami strüktürü kare plan içinde duvarlara bitişik payelerin üzerinde bulunan sivri kemerlerin taşıdığı üst örtü sistemleri görülmektedir. Payeden ve duvardan tromp ve kemere geçişlerde kullanılan mukarnas da dönem camileri arasındaki ortak özelliktir. Adiliye ve Diyarbakır Behram Paşa camilerinin mimarı Sinan olduğu ve Çobanoğlu'nun Mimar Sinan'ın Mimarbaşı olduğu dönemdeki örneklerini ortaya koyduğu sekizgen strüktür düşünüldüğünde Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami strüktüründe Sinan'ın müdahalesi olduğu fikrini ortaya çıkartır.

### Taç Kapı Bakımından Benzer Camiler

**Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami:** Taç kapı girişinin basık kemeri üzerinde ablak tekniği ile zıvanalı renkli taşların birbirine geçmesi sonucu oluşturulmuş yedi siyah, sekiz kırmızı taştan oluşan “su kabağı” süslemesi görülmektedir. Taç kapıda yedi sıra mukarnas üzerinde on tane lale uçlu ikisi kıvrımlı altısı kıvrımsız toplam **on adet sarkıt** bulunmaktadır. Yukarıdan aşağı doğru baktığımızda mukarnasın en üst sırasında sivri kemerli girinti, ikinci sırada sivri kemerler içinde üç adet palmet, üçüncü sırada ikisi kıvrımlı ikisi zikzaklı gövdeli lale uçlu dört sarkıt, dördüncü sırada ikisi merkezinde altı kollu yıldız barındıran fırıldak gibi dönen kabara diğer ikisi ise merkezinde altı kollu yıldız etrafında altı tane altıgen barındıran kabara olmak üzere dört kabara, beşinci sırada kemer içi zikzak ile gövdesi dişli ucu lale biçimli iki sarkıt, altıncı sırada gövdesi dişli ucu lale biçimli dört sarkıt, yedinci sırada ön yüzü yukarı bakan yatay eksende yerleştirilmiş sekiz kollu yıldız fırıldak ucu aşağı sarkan bezeme bulunmaktadır.

**Hüsreviyye Cami:** Semavi Eyice eserinde, Halep'te bulunan Hüsreviyye Cami'nin inşası 1536 yılında<sup>37</sup> başladığını 1546 yılında tamamlandığını belirtir. *Tuhfetü'l-mi'mârîn*'de Mimar Sinan'ın eserlerinin adlarını veren listede Hüsreviyye Cami'nin de adı geçmektedir. Eyice, Mimar Sinan'ın ilk eserlerinden olduğunu ve zaviyeli-cami plan tipinin sonuncularından biri belki de sonucusu olduğunu belirtir<sup>38</sup>. Gülru Necipoğlu; İbnü'Hanbelî'nin (ö.1563-64) Halepli meşhurların biyografilerini yazdığı eserinde Hüsreviyye Cami'nin 1544-45 de tamamlandığını belirterek inşaata Hüsrev Paşa'nın azatlı kölesi Ferruh bin Abdülmennan el-Rûmî'nin nezaret ettiğini, mimar olarak da Anadolu'dan gelen Hristiyan **Mi'mâr Rûmî Naşrânî'nin** çalıştığını ifade etmektedir<sup>39</sup>. Hüsreviyye Cami Halep'te Osmanlı döneminde tekke ve cami olarak yapılan ilk yapı olduğu dönem kaynaklarında ifade edilir<sup>40</sup>.

Yapının taç kapısı basık kemerinde on biri kahverengi onu siyah toplamda yirmi bir “su kabağı” bezemesi ablak tekniği ile yapılmıştır. Taç kapının mukarnas kısmının en alt

<sup>37</sup> Jasser, Lamia, Salem Khalaf, Abbas Sabbağ, Adnan Mamo, *Halepte Adım Adım Osmanlının İzinde*, ed. Halil İbrahim Yakar, Ahmet Özpay, Ankara: Gaziantep Üniversitesi, 2010, s.

<sup>38</sup> Eyice, Semavi, Hüsreviyye Cami, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999, C.19, s.57,58.

<sup>39</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.630.

<sup>40</sup> Jasser, Lamia, Salem Khalaf, Abbas Sabbağ, Adnan Mamo, *Halepte Adım Adım Osmanlının İzinde*, ed. Halil İbrahim Yakar, Ahmet Özpay, Ankara: Gaziantep Üniversitesi, 2010, s.174.

sırasında dört tane ön yüzü yukarı bakan yarısı duvara gömülü altı kollu yıldız fırıldak ucu aşağı sarkar biçimde betimlenmiştir. Basık kemerdeki “su kabağı” bezemesi ve mukarnastaki fırıldak Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami taç kapısına benzemektedir. (Foto-2)

**Dukakinzâde Mehmet Paşa (Adiliye) Cami:** Halep’te Mimar Sinan’ın inşa ettiği ikinci camidir. 1565-66 yılında yapımı tamamlanan<sup>41</sup> cami Tuhfe-i Hattâtîn’de “*Adiliyye der Haleb ez-ân Dukakinzade*” ifadeleri ile Mimar Sinan’a sipariş edilen eserler arasında anılır. Necipoğlu eserinde, caminin planının Mimar Sinan tarafından tasarlanmış olabileceğini ve Payitaht’tan gönderilen veya Halepli bir mimar tarafından inşa edilmiş olabileceğini belirtir. Ahşap kapak üzerine yazılmış kitabede (Hakkak) *Muhammed el Şamî* ve *el-Hac Halil bin el-Hac Yusuf el-Halebi* Şamlı ve Halepli olan zanaatkârın isimleri yazılıdır<sup>42</sup>. Bu ahşap oyma zanaatkarlarının Antep imar faaliyetlerinde çalışmış olma ihtimalleri vardır. Yapının taç kapısı basık kemerinde on bir adet kahverengi, on adet siyah taştan oluşturulmuş “su kabağı” bezemesi görülmektedir. Taç kapının mukarnasında dördü yarım, dokuzu tam toplam **on üç** ucu lale biçimli **sarkıt** bulunmaktadır. Basık kemer üzerindeki su kabağı motifi ve mukarnastaki sarkıtlar Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami taç kapısına oldukça benzemektedir. (Foto-2)

Adiliye Cami taç kapısı işçilik bakımından Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami ile bire bir aynı olması Adiliye Cami mukarnalarının ise daha yoğun ve bezemeli olması Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami’nin, Adiliye Camisi’nden önce yapılmış olduğunu ortaya çıkarmaktadır. Hüsreviyye Cami taç kapısında basık kemerdeki su kabağı motifi Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami basık kemerine bire bir benzerken mukarnalarında sarkıt bulunmaması Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami’nin Hüsreviyye Camisi’nden daha sonra yapılmış olduğunu ortaya çıkartır.

Hüsreviyye (1546), Adiliye (1566) ve Şeyh Fethullah (1546-1559) camileri yapıldığı konum, dönem, malzeme, işçilik, anıtsallık, taç kapı kompozisyonu bakımından ortak olması Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami’nin Hüsreviyye Camisi’nden sonra 1546-1559 yılları arasında Mimar Sinan tarafından tasarlanarak yerel bir mimar ile inşa ettirdiği ihtimali ortaya çıkmaktadır.

**Diyarbakır Behram Paşa Cami:** Aptullah Kuran eserinde, 1572-73 yılında Diyarbakır Beylerbeyi Kadim Behram Paşa tarafından yaptırılan caminin Mimar Sinan tarafından tasarlanıp İstanbul’dan gönderilen bir mimar denetiminde inşa edildiğini belirtir. Eserin süsleme açısından yerel üslup plan ve kütle bakımından Osmanlı klasik mimarisinin ürünü olduğunu ifade eder<sup>43</sup>. Behram Paşa Cami taç kapısında basık kemer içinde altı siyah beş beyaz toplam on bir adet “su kabağı” bezemesi bulunmaktadır. Mukarnasta **altı adet** sarkıt bulunmaktadır. Mukarnasın en altında yatay eksende yerleştirilmiş sekizgen fırıldak bulunmaktadır. Sinan’ın Halep’teki iki camisi ile Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mukarnas kompozisyonuna oldukça benzemektedir.

<sup>41</sup> Jasser, Lamia, Salem Khalaf, Abbas Sabbağ, Adnan Mamo, *Halepte Adım Adım Osmanlının İzinde*, ed. Halil İbrahim Yakar, Ahmet Özpaya, Ankara: Gaziantep Üniversitesi, 2010, s.22.

<sup>42</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu’nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.634,635.

<sup>43</sup> Kuran, Aptullah, *Mimar Sinan*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayıncılık, 1986, s.272.

Mimar Sinan tarafından yapıldığı bilinen Halep Hüsreviyye, Halep Adiliye ve Diyarbakır Behram Paşa camileri taç kapı kemerlerindeki su kabağı bezemesi ve kavsaralarında bulunan sarkıtlı kompozisyon Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami taç kapısına benzemektedir. Bu benzerlikten hareketle Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami inşasında Mimar Sinan'ın müdahalesi ve aynı usta ekibinin çalıştığını söylemek mümkün görülmektedir.

### Bezeme Bakımından Benzer Camiler

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mihrabın dört köşesinde görülen diyagonal eksende dönen çarkıfelekler ve mihrap nişi kemerindeki zıvanalı renkli taş motiflerin benzeri Adana Hasan Kethüda Cami mihrabında görülmektedir. Ayrıca Hasan Kethüda Cami minber girişi basık kemerinde görülen su kabağı Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami taç kapı basık kemerinde de bulunmaktadır.

**Hasan Kethüda Cami:** Adana ilinde Ramazanoğlu Halil Bey'in azatlı kölesi Hasan Kethüda ve azatlı Atike tarafından 1558 yılında inşa ettirdiği caminin mimarı bilinmemektedir. Tuğrul Kithil eserinde, caminin Mimar Sinan'ın ilk eserlerinden biri olduğunu düşünenlerin olduğunu belirtmiştir<sup>44</sup>. Şenay Özgür Yıldız eserinde, Hasan Ağa Cami'nin mihrabının güney etkili olduğunu belirtmiştir<sup>45</sup>. Mihrabın iki yanında bulunan çarkıfelekler ile minber girişi basık kemerindeki su kabağı bezemesi Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami ile benzerlikler göstermektedir. Hasan Kethüda Cami'nin Mimar Sinan tarafından yapılmış olma olasılığı ayrıca önemlidir. (Foto-2)

**Dukakinzâde Mehmet Paşa (Adiliye) Cami:** Mihrap kemerinde on üç beyaz taş "su kabağı" ile ters taraftan beyaz su kabaklarına geçme yapan on iki siyah "su kabağı" motifi bulunmaktadır. Mihrap kemerinde toplamda 25 adet su kabağı bezemesi bulunmaktadır. Ayrıca minber girişi kemerinde de su kabağı bezemesi görülmektedir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami taç kapı kemeri ve mihrap üstünde görülen su kabağı bezemesi ile aynı bezemedir.

Gülru Necipoğlu eserinde, Mimar Sinan'ın Mimarbaşı olarak sorumlulukları İstanbul ve Edirne'de yoğunlaştığını, uzak yerlerdeki devlet inşaları için de sorumluluğu olan Sinan'ın Payitaht'tan hassa mimarı göndererek veya eyaletlerde bulunan şehir mimarları ile koordineli bir şekilde yerine getirdiğini belirtir. Eyaletlerdeki bina projeleri beylerbeyi tarafından Divan-ı Hümayu'na dilekçe ile gönderildiğini, Sinan'ın bu projelere yazılı iletişim ile plan ve maket göndererek müdahil olduğunu belirtmektedir. Bazı memleketlerdeki şehir mimarlarının projelerini onaylatmak için İstanbul'a geldiklerini Sinan ile istişare ederek inşa faaliyetinin başladığını belirtmektedir<sup>46</sup>.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'si Mimar Sinan'ın Mimarbaşı olarak hizmet ettiği 1539 ile 1588 yılları<sup>47</sup> arasındaki Sinan döneminde inşa edilmiştir. Çobanoğlu bu dönemde inşa

<sup>44</sup> Kihter, Tuğrul, *Beylikler ve Eserleri Anadolu'nun Beyleri*, T Yayın, 2012, s.338,339.

<sup>45</sup> Özgür Yıldız, Şenay, *Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler*, *Sanat Tarihi Dergisi*, S.25 (1) 2016, s.85-110, s.92.

<sup>46</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.217.

<sup>47</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.15.

edilen yapılardaki duvar içi paye ve tromplara oturan sekizgen şemanın Mimar Sinan ekolünün devam ettiği yıllarda geliştiğini belirtmektedir<sup>48</sup>. Kendisinin tespit ettiği altı, Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami de eklenirse yedi örnek camide görülen özelliğin Sinan kaynaklı olması çok önemlidir. Halep Hüsreviyye Cami inşasında Mimar Sinan ve Hristiyan Mi'mâr Rûmî Naşrânî'nin beraber çalışmaları göz önüne alındığında Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'nin bu birliktelik ile yapılmış olması hiçte uzak bir ihtimal değildir. Kare planın güneyden dışa taşan şahnişi ile oluşan plan tipinin Halep Behramiye Camisi'nde görülmesi aynı ekolün inşa faaliyetinde olduğunu göstermesi bakımından önemlidir. Taç kapı bakımından Halep Hüsreviyye, Adiliye ve Diyarbakır Behram Paşa Cami taç kapıları benzerlik göstermektedir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi'nde görülen şemsiye tonozu Sinan tasarlamış olsa illa başka bir yapısında görmemiz gerekir. Şemsiye tonoz Sinan'ın tasarımı değilse Hüsreviyye Cami inşasında görev yapan Hristiyan Mi'mâr Rûmî Naşrânî tarafından tasarlanmış olması ihtimali ortaya çıkmaktadır.

### Aynı Dönemde Halep'te Bir Başka Mimar

II. Selim henüz şehzade iken Konya, Aksaray, Karaman illeri ortasında kalan Karapınar'da bir külliye inşa ettirmek için babası Süleyman'dan izin alır, Süleyman'da Halep kadısına ferman yazarak **Halepli Mimar Camalüddin'i** Karapınar'a göndermesini ister<sup>49</sup>. 1560 yılında başlanıp 1563 yılında bitirilen caminin Halepli bir mimar tarafından yapılmış olması önemlidir. Antep-Halep 127 km olduğu ve Antep'in Halep sancağına bağlı olduğu düşünülürse Mimar Camalüddin'in Antep'te de imar faaliyetlerinde bulunabileceği ihtimali ortaya çıkmaktadır.

### Şeyh Fethullah Cami, Zaviyeli Bir Camidir

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami, “zâviyeli-cami” veya “ters T” plan ismi ile bilinen plan tipinde inşa edilmiştir<sup>50</sup>. (Çizim-3-4) (Foto-3) Semavi Eyice eserinde, Osmanlı mimarisinin ilk devrinde rastlanan bu tipe “Bursa tipi camiler” veya “ters T” planlı camiler olarak isimlendirildiğini belirtir. Bu plan tipi Bursa'da Osmanlıların ilk devrinden, XVI. yüzyılın ortalarına kadar görülmektedir<sup>51</sup>. Eyice bu plan tipinin özelliklerini şöyle sıralar: aynı aks üzerine birbirini takip her biri kubbe ile örtülü iki ayrı mekândan cümle kapısı tarafında olanın her iki yanında kubbeli veya tonozlu küçük hücrelerden meydana geldiğini belirtir. Bu plan tipinin altmış kadar örneğinin tespit edildiği ve hepsinde ana şemanın özelliklerinin bulunduğu ifade edilir. Mihrabın bulunduğu mekân döşeme seviyesinden bariz şekilde daha yüksek olduğu, merdiven ile çıkılan kısmın ön yüzünde açılan pabuçluk nişlerinin bulunduğu ve geç

<sup>48</sup> Denknebant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii'nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140, s.101.

<sup>49</sup> Necipoğlu, Gülru, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimari Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013, s.315-319.

<sup>50</sup> Çam, Nusret, *Gaziantep Şeyh Fethullah Külliyesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s.6.

<sup>51</sup> Eyice, Semavi, “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli-Camiler”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C.23, Ekim 1962-Şubat 1963, s.3-80, s.4.

devirlerde namaz kılınacak alanın genişletilmesi için zemin seviyelerinin suni olarak eşitlendiği örneklerin bulunduğu ifade edilir<sup>52</sup>.

**Zaviye Yapısı Tipi Kökeni:** Arapça kökenli olan *zaviye* ( زاوية ) kelimesi köşe, *inziva* ise köşeye çekilme manasına gelmektedir.

Eyice iki yanda bulunan hücrelerin medrese odası olmadığını, bu yapı tipi için medrese-cami hipotezinin bir esasa dayanmadığını belirtmektedir. Bu odalara bazı kaynaklarda “tabhâne” dendiğini, tabhânelerin bir nevi misafirhane olduğunu ve kervansaraylardan ayrı muayyen bir prensibe hizmet eden birimler olabileceğini ifade eder<sup>53</sup>.

Biz ise bu yapı tipinin işlevinin farklı olduğunu düşünmekteyiz. Zaviyeli camilerde bulunan hücre odalarının kullanım amacının medrese olmadığı gibi Eyice’nin ihtimal dahilinde gördüğü tabhâne (misafirhane) de değildir. Eyice “*muayyen (belli, belirsiz) bir prensibe hizmet eden birimler*” ifadesi de bu hücrelerin esas kullanım amacını ortaya koymamaktadır. Gaziantep’te bulunan Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami isminden de anlaşılacağı üzere bir şeyhin odağında kurulmuş dini mekândır. Bu bağlamdan bakıldığında şeyh ile zaviyeli-cami arasında birbiri ile özdeşleşmiş bir bağ ortaya çıkmaktadır.

Şeyh kelimesi Kuran-ı Kerim’de “yaşlı kimse” manası taşır, Araplar da kabile başkanlarında, çeşitli ilim alanlarında otorite kabul edilen kişilerde sıfat olarak ta kullanılmaktadır<sup>54</sup>. Yaşlı kişi anlamına gelen “şeyh” kelimesi tasavvuf ile beraber “ilahi bilgeliğe” sahip kişi anlamını kazanmıştır. Şeyhlik makamı Miladi 1272-1332 yılları arasında yaşamış Âşık Paşa’nın Garib-nâme eserinde; kendisine bağlanılan bağlanılması gereken, hakka ulaşılmadaki önder, yol gösterici ve pir anlamalarında kullanılmıştır.

*“Yanmasaydı cânlar içre bu çerâg / Zulmet içre bulmayaydı cân firâg*

*Ol çerâguñ tal’atından degdi tâb / Kim teveccüh eyler aña şeyh ü şâbHak bizi ol sevgüden ayırmason / Dünya âhir dogru yoldan ırmasun<sup>55</sup>.”*

Âşık Paşa bu beyitlerde her insanın içinde Yüce Yaratıcı’nın yansıması olan bir *çerâg* ışık olduğunu, bu beden içinde kalan *çerâg* kendisini zulüm ve *firâg* (ayrı kalmış) hissettiğini, o çerâğın yüzünden ışığın değiştiğini, o çerâğa hak olan şeyhin cemaatinden başka kimsenin yönelemeyeceğini, bizi o sevgiden ve dünya ahir bu doğru yoldan ayırmason sözleriyle insanın ruhi gelişimini, şeyh ve cemaatin bu yolculukta ne kadar önemli olduğunu anlatmaktadır.

Miladi 1272 yılında Kırşehir’in Arapgir yöresinde dünyaya gelen Âşık Paşa, Baba İlyas’ın oğlu olan Muhlis Paşa’nın oğludur. Babasının isteği üzerine Şeyh Osman’dan zahiri ve bâtinî ilimleri öğrenmiştir. Dedesi Şeyh İlyas, Horasan’dan Anadolu’ya göç etmiştir. Âşık

<sup>52</sup> Eyice, Semavi, “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli-Camiler”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C.23, Ekim 1962-Şubat 1963, s.3-80, s.5,6.

<sup>53</sup> Eyice, Semavi, “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli-Camiler”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C.23, Ekim 1962-Şubat 1963, s.3-80, s.8,9.

<sup>54</sup> Avcı, Casim, “Şeyh”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, C.39, s.49.

<sup>55</sup> Âşık Paşa, *Garip-Nâme*, haz. Kemal Yavuz, İstanbul, Türk Dil Kurumu Yayınları, C.I/1, I/2, 2000, s.156.157.

Paşa'nın seceresi Garib-nâme'nin Almanya nüshasının ön sözünde; “söz sultanı, imanın delili, melekût denizlerinin gezgini, ceberût dünyasının anahtarı, hakikat müşküllerinin çözücüsü, anlaşılması güç meselelerin çözeni, ilâhî hazinelerin bilicisi Şeyh-i Hemedânî, veliyy-i sultanî Ali bin Muhlis bin Şeyh İlyas” şeklinde anlatılmaktadır<sup>56</sup>.

Elvan Çelebi'nin 1332/33 yılında yazdığı menâkıbnâme'ye göre Şeyh Ebü'l-Bekâ Baba İlyâs-ı Horasânî Anadolu'ya göç etmiş, Amasya yakınlarında Çat köyüne yerleşmiş, **bir zaviye açarak** Vefâiyye tarikatını yaymaya başlamıştır. Vefâiyye tarikatı XIII. yüzyıldan itibaren Anadolu'da özellikle Türkmen zümreler arasında yayıldığı Yeseviyye, Kalenderiyye ve Haydariyye gibi gayri sünni tarikatlarla beraber XIV. yüzyılda dahi varlığını sürdürdüğü anlaşılmaktadır<sup>57</sup>. Yaşar Ocak eserinde, Baba İlyas'ın, İsmâilî tesirli fikirler taşıdığını belirtmektedir.

Abu'l-Farac eserinde; Miladi 1240 yılında Arapların dinine karşı fena bir ayrılık baş gösterdiğini, Amasya'da kendisine “Baba” denilen ihtiyar bir Türkmen zahitin şöhret kazandığını müritlerinin onu “resul” olarak gördüklerini ifade eder. Müridi İshak “Hısn Mansur” ahalisini Baba İlyas'a inanmaya davet eder, Hısn Mansur, Gargar ve Gatti havalisini soyar, elde ettiği koyun ve öküzleri satarak yerine at ve silah alırlar. Bunun üzerine Malatya emiri 500 atlı ordu toplar Sawmaoğlu Manastırı'ndaki tebaadan 50 adamı Türkmenlerle savaşmaya gönderir ve mağlup olarak birçok adamını kayıp eder. Roma asilzadeleri Baba'yı pusuya düşürerek boğarlar. Abu'l-Farac savaşı şu sözlerle anlatır: “*Bunun üzerine Sultanın (Selçuklu) hizmetinde bulunan 1.000 Frenk atlı hiddet ile alevlenerek dişlerini gıcırdattılar ve yüzlerinin üzerine haç işaretleri yaparak bu sapık adamların üzerine hücum ettiler ve bunları dağıttılar. Daha sonra Araplar da bunlarla beraber hareket ederek Türkmenleri çemberlediler ve hepsini kılıçtan geçirerek mahvettiler. Bunlardan erkek, kadın, çocuk, hayvan velhasıl hiçbir şey kılıçtan kurtulamadı ve böylece bu fitne bastırıldı.*”<sup>58</sup>

Yukarıda ifade edilen bilgileri göz önüne alarak zaviyeli-cami (ters T) planlı yapıları düşündüğümüzde Horasan'dan Anadolu'ya gelen Türkmen zahit veya şeyhlerinin yerleştiği bölgede bir zaviye açtıklarını görmekteyiz. Zaviyeler inşa edildiği yöredeki Türkmenlere dini öğretmektedir. Bölgede yaşayan Hristiyan ahalinin de Horasan'dan gelen şeyhlere kayıtsız kalmadıkları bilinmektedir. Öğretiler arasında gayri sünni akımlar ile bir kesimin yedinci imam<sup>59</sup> olarak gördüğü İsmâililik anlayışı bulunmaktadır. Zaviyeyi kuran şeyh bölge halkına dini öğretirken bir yandan da halefini yetiştirmesi gerekmektedir. Zaviyelerde bulunan hücre odalarına bu gözle bakarsak bu hücrelerde normal öğrenciler değil şeyhin halefleri konaklamaktadır. Zaviye yapılarında camiden farklı olarak, tevhidhâne, çilehane, hücre odaları

<sup>56</sup> Âşık Paşa, *Garip-Nâme*, haz. Kemal Yavuz, İstanbul, Türk Dil Kurumu Yayınları, C.I/1, I/2, 2000, s.9.

<sup>57</sup> Ocak, Ahmet Yaşar, “Baba İlyas”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, C.4, s.368.

<sup>58</sup> Abu'l-Farac, Gregory, *Abu'l-Farac (Bar Hebraeus) Tarihi*, çev. Ernest A. Wallis Budge, Ömer Rıza Doğrul, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, C.II, 1950, s.539,540.

<sup>59</sup> Onat, Hasan, İsmâil b. Ca'fer es-Sadık, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, C.23, s.91,92.

gibi farklı mekânların sünni inanışta bulunmayan farklı ihtiyaçlara karşılık gelmesi ayrıca önemlidir.

Caner Işık eserinde; Anadolu'da yaşamış eski uygarlıkların naklettiği mistik birikim, erken ve geç Türk göçleri ile ciddi bir mistik yapı oluşturduğunu bildirir. Bundan dolayı Anadolu halkın inancı ile resmi kilise arasından zıtlıklar olmuştur<sup>60</sup>. Ekrem Arıkdal ise eserinde; Anadolu halkının en eskisinden en yenisine, yani en son göç olan Oğuzların göçüne kadar bütün asıl beslenme kaynağının Moğolistan olduğunu ifade eder<sup>61</sup>. Işık aynı eserinde; Hacı Bektaş Dergâhı ile Hristiyan mistiklerin Kapadokya bölgesindeki yakınlığına dikkat çeker ve iki cenahında dinlerindeki batını tarafı seçerek heterodoks inançlara sahip olduklarını belirtir. Öyle ki bir Alevi-Bektaşî Dervişîyle, yoksul bir manastır keşişinin yaşam görüşü ve biçimini ayırmanın güç olduğunu ifade eder. Kentte yaşayan Bizanslılar, Kırsalda yaşayan Hristiyan mistiklerini küçümseyerek Trogtlytai (toprak altındaki deliklerde yaşayanlar) demişlerdir. Bu sıralarda Rum'da (Anadolu'da) Gazıyan-ı Rum, Ahiyan-ı Rum, Abdalan-ı Rum ve Bacıyanı Rum şeklinde isimlendirilen dört kesim vardır<sup>62</sup>.

Mehmet Çoğ eserinde, Hristiyanlığın Heretik kolu olan Pavlikanların itikatlarını M.S. 260 yılında Antakya Patriği Samsatlı Paul'un fikirleri olduğundan bahseder. Bu itikada göre Baba, Oğul ve Kutsal Ruh diye üç tanrı değil, tek tanrı vardır ve Kitab-ı Mukaddes onu Baba olarak adlandırmaktadır. İsa ise Saf bir beşerden başka bir şey değildir. Pavlikanlar VI. yüzyılda Kapadokya, Pontus eyaletleri ile Doğu Anadolu'da nüfuzlarını iyice genişletmişlerdir. Sivas Divriği'de kale inşa eden ve yoğunlaşan Pavlikanlar VIII. yüzyılın başlarında İslam orduları ile Bizans'a karşı beraber savaşmışlardır. Müslümanlar tarafından hoşgörü ile karşılanan Pavlikanlar Selçukluların Anadolu'yu fethinde, Osmanlıların Balkanları fethinde Türklerin yanında yer almışlardır<sup>63</sup>. Malatya Emiri Ömer b. Abdullah'ın desteğiyle Pavlikanlar Divriği-Darende-Malatya hattını kontrol etmekteydiler. Pavlikanların Türk tarihindeki en önemli izi Battal Gazi Destanı'dır. Digenes Akrites Bizans destanında Karbeas ve Kurşehir gibi Pavlikan liderlerden bahsedilmektedir. Mes'ûdi'nin bildirdiğine göre Bizans'a karşı savaşan ve sonradan Müslüman olan on kahramanın arasında Abdullah b. Battal, Ömer b. Battal isimleri de geçmektedir<sup>64</sup>. Bazı araştırmacılar Alevilerin kökenini Müslümanlaşmış ve Türkleşmiş Hristiyanlar yani Pavlikanlar olduğunu ifade etse de Fuat Köprülü Antropolojik araştırmalar yapılmadan kesin bir yargıya varılamayacağını belirtmektedir.

Zaviye yapılarında Gaziantep Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami örneğinde de olduğu gibi tevhidhâne ve çilehane bölümleri bulunmaktadır. Çilehane olgusunun Türklerin eski inançlarında da bulunması çok önemlidir. Miladi 1284 yılında İlhanlı tahtına çıkan, Anadolu Selçuklu Sultanı Rükneddin Kılıç Arslan'ın kızı Hüdevend Hatun ile evli olduğunu bildiğimiz

<sup>60</sup> Işık, Caner, "Derviş Ruhan" Örneğinde Alevi-Bektaşî Dervişlik Geleneği, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2008, s.71.

<sup>61</sup> Arıkdal, Ergün, *Büyük Sentez Tekamül*, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1999, s.300.

<sup>62</sup> Işık, Caner, "Derviş Ruhan" Örneğinde Alevi-Bektaşî Dervişlik Geleneği, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2008, s.72.

<sup>63</sup> Çoğ, Mehmet, İslam-Bizans ilişkileri bağlamında "Pavlikanlar" Üzerine Bir Değerlendirme, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 13:2, 2008, s.73-87, s.80.

<sup>64</sup> Çoğ, Mehmet, İslam-Bizans ilişkileri bağlamında "Pavlikanlar" Üzerine Bir Değerlendirme, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 13:2, 2008, s.73-87, s.84.

Argun Han koyu bir Budist'tir<sup>65</sup>. Argun Han'ın Tebriz kalesinde bulunan çilehanede *kırk* (çile) tuttuğunu halvete girdiğini dönemin tarihçisi Reşîdüddin Fazlullah'ın *Câmiu't-Tevârih* eserinden öğrenmekteyiz<sup>66</sup>. Bu yönü ile bakıldığında zaviye yapılarının Türkmenlerin kendi inançları ile İslam dininin muhalif tarafı olan ehl-i beyt ve on iki imam itikadının bir hamurda yoğrulduğu itikatta oldukları ortaya çıkmaktadır. Abu'l-Farac Türkmenlerin, Arap (sünni) inancından farklı bir inanca sahip olduğunu ifade eder. Ve bu inancın dini yapılarının zaviyeler olduğu ortadadır. Selçuklu döneminde merkezi irade ile zıt düşen Âşık Paşa'nın dedesi Baba İlyas'ın içinde bulunduğu Türkmenler Selçuklu sonrası Osmanlı Beyliği döneminde Osman Bey'in Şeyh Edebâli'nin kızı Malhun Hatun<sup>67</sup> ile evlenmesi ile iyi ilişkiler kurmuşlardır. Kurulan iyi ilişkiler sonucunda Türkmen ibadetgahı zaviyeli-cami Osmanlı'nın ilk evresinde görülmeye başlanır. Semavi Eyice'nin altmış kadar örneğini tespit ettiği ve Kanuni dönemi sonrasında terkedilen bir plan tipi olan zaviyenin toplumun siyasi ve sosyolojik durumu ile beraber hareket ettiği gözlemlenmektedir.

Fevzi Rençber geçmişte tekke, zaviye, dergâh, meydan odası vb. mekânlarda günümüzde ise dernek, vakıf ve cem evlerinde Bektaşî taliplerin bir araya geldiklerini belirtir<sup>68</sup>.

Fuat Şancı Anadolu'daki en erken zaviye yapılarından olan Malatya ili Arapkir ilçesi Onar köyünde bulunan, Küçük Ocak Zaviyesi (Şeyh Bahşiş) (Cem Evi), Şeyh Hasan Onar Zaviyesi (Büyük Ocak Cem Evi), iki zaviyenin Miladi 1224 tarihli vakfiyesinden hareketle bu dönemde inşa edildiğini belirtir. Şeyh Hasan Onar Zaviyesi (Büyük Ocak Cem Evi) kare iç mekânı olan ve sekiz desteğin taşıdığı kırılmalı kubbe ile örtülen plana sahiptir<sup>69</sup>. Şeyh Bahşiş unvanının Uygur Türklerinde Budist rahipler için kullanılması ayrıca dikkat çekicidir.

Arapkir örneklerinden görüldüğü üzere zaviye yapıları ile cem evleri arasında bağ vardır ve zaviyeler cem evlerinin öncüsü olarak düşünülebilir.

Niğbolu'da Türklere esir düşen ve uzun yıllar beraber yaşayan Hans Schiltberger, mescid, zaviye, imaret olmak üzere üç ayrı ibadet yerinden bahseder. Bunlardan mescid günlük ibadete mahsusken, zaviye ise bir şeyhe tahsis olunmuş manastır gibi olduğunu ifade eder<sup>70</sup>. Sema Doğan eserinde; II. yüzyıldan Konstantinus'un Hristiyanlığa tapınma özgürlüğünü tanıdığı 313 yılına kadarki süreçte Hristiyanlığın ilk mezhebi olan gnostisizm, öğretisini yaymaya çalıştığını belirtir. M.S. III. yüzyılda Plotinos'un öncüsü olduğu (205-270) Yeni Platoncu akımında etkilediği ilk keşişler III. yüzyılın sonunda görülmeye başlanmıştır. Dünyadan el etek çekip, toplumdaki uzakta inzivaya çekilerek tanrıyı arama Hristiyanlığın ilk

<sup>65</sup> Parla, Canan, "Niğde Hüdavent Hatun Türbesi'ne İkonografik Yaklaşım", Turkish Studies-Social Sciences, 2019, C.14, S.3, s.1007-1032, s.1012.

<sup>66</sup> Reşîdüddin Fazlullah, *Câmiu't-Tevârih (İlhanlılar Kısmı)*, çev. İsmail Aka, Mehmet Ersan, Ahmad Hesamipour Khelejani, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013, s.170,171.

<sup>67</sup> Şahin, Kamil, "Edebâli", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, C.10, s.393,394.

<sup>68</sup> Rençber, Fevzi, *Alevi Geleneğinde "Cem Evinin" Tarihsel Kökeni*, Uluslararası Türk Dünyasında Din Anlayışları Sempozyumu, 4-6 Kasım 2010, s.75.

<sup>69</sup> Şancı, Fuat, *Arapkir Onar Köyünde Türk Eserleri*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, yıl.14, S.37, 2021, s.266-290, s.268,269.

<sup>70</sup> Eyice, Semavi, "İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli-Camiler", *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C.23, Ekim 1962-Şubat 1963, s.3-80, s.24.



yıllarında ortaya çıkmıştır. IV. yüzyılda Aziz Pachomios (öl. 346), kapalı duvarlar arkasında ortak bir yaşama biçimiyle manastır kurumunun temelini atmıştır. IV. yüzyıl ortalarında Basileios, Kappadokia'da kurduğu manastır için kurallar hazırlayarak Pachomios manastır sistemini, kimi değişikliklerle Anadolu'ya uyarlamaya çalışmıştır<sup>71</sup>. Savaşlar, yoksulluk, vergi sömürsü, yasal bozukluklar, yolsuzluklar, imparatorluğun doğusunda manastır yaşamının benimsenmesine neden olmuştur. Manastırların fazla mal mülk sahibi olmalarının devlet için tehlike oluşturduğunu görerek ikonaklazma gibi kimi kısıtlamalar getirmişlerdir. VIII. yüzyılda V. Konstantinos (741-775), manastır topraklarına el koyarak kendi adamlarına dağıtmıştır. 843'te Theodora, tasvirler kültü sorununun çözümlenmesini istemiştir. II. Nikephoros Phokas'ın (963-969), 964'te çıkardığı Novella ile, manastır mülkiyetinin çoğalması sınırlanmıştır<sup>72</sup>. Bizans Ortaçağ dinsel mimarlığında “kapalı Yunan haçı planı” manastır tarafından geliştirilerek kullanılmıştır. Aynı zamanda manastırlar, **sanatın** ve **mimarlığın** da büyük patronları olmuştur<sup>73</sup>.

Manastırlar imparatorluğun entelektüel ve kültürel yaşamında tamamlayıcı rol oynamış, kitaplar istinsah edilmiş, manastır kitaplıklarında korunan metinleri inceleyen ve diğer keşişlere öğreten bilim adamı-keşişler bulundurulmuş, X-XI. yüzyıllarda el yazmalarını yazanların yüzde ellisini manastır keşişleri oluşturmuştur. Manastırlarda keşişlere biri oturma biri yatak odası olarak kullanılmak üzere iki hücre verilir<sup>74</sup>.

Hristiyanlığın ilk mezhebi olan gnosizm'in keşişleri tarafından kurulan şehirden uzak ulaşılması güç yüksek yerlere yapılan manastırlar, mistik inanışları ile bätini tarafta durmuşlardır. Merkezi irade ile sorunlar yaşayan manastırlar Hristiyanlığın heterodoks görülen akımlarının merkezi olmuştur. İbn Havkal eserinde, X. yüzyılda Urfa şehrinde 300'den fazla kilise, manastır olduğunu ve Hristiyanların en büyük kilisesinin bu şehirde yer aldığını bildirir<sup>75</sup>. İbn Havkal'ın verdiği rakam o dönemdeki manastır kültürünün yaygınlığı açısından fikir vermektedir. Manastırların şehirden uzak yere yapılmaları, keşişlerin kaldığı hücre odaları, bätini eğilimli itikatları, heterodoks olmaları ve yönetim ile sıkıntılar yaşamaları akıllara İslam mimarisindeki zaviye yapılarını getirmektedir. Bu yönü ile düşünüldüğünde Horasan'dan gelen alp erenler ile Anadolu'da yaşayan gnostik Hristiyanlar birbiri ile bağdaşarak kültür alışverişi yapmıştır diyebiliriz. Manastırlarda sanatsal ve mimari eğitimlerin olması Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mimarı olabileceğini düşündüğümüz *Mi'mâr Rûmî Naşrânî'nin* manastır ekolünden gelmiş olma olasılığı ortaya çıkmaktadır. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mimarisindeki mistik sembolizm ancak bu şekilde inşa edilebilir.

**Şahnişli Kare Planın Kökeni ve Gelişimi:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami kare planın güney kenardan dışa taşması ile oluşmuş plana sahiptir. Şahnişli kare plan olarak ifade ettiğimiz

<sup>71</sup> Doğan, Sema, Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2003, C.20, S.2, s.73-89, s.74,75.

<sup>72</sup> Doğan, Sema, Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2003, C.20, S.2, s.73-89, s.75.

<sup>73</sup> Doğan, Sema, Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2003, C.20, S.2, s.73-89, s.76.

<sup>74</sup> Doğan, Sema, Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2003, C.20, S.2, s.73-89, s.76-78.

<sup>75</sup> İbn Havkal, *10. Asırda İslam Coğrafyası*, ter. Ramazan Şeşen, Yeditepe Yayınları, 2021, s.189.

tip, kare veya dikdörtgen planın bir kenarından dışa taşması ile oluşmaktadır. Ters T plan tipi olarak ta bilinen çoğu zaviye yapısında dışa taşan şahniş olarak görülmektedir.

Şahniş olarak isimlendirdiğimiz çıkıntı M.Ö. 4.500'de Eridu kentinde bulunan Tapınak XVI'da, İslam dininin kıblesi Kâbe'de, apsis çıkıntısı bulunan kilise yapılarında, kapalı Yunan haçı olarak bilinen plan tipinde ve ters T planlı olarak ifade edilen zaviye yapılarında görülmektedir.

Mezopotamya'nın ilk şehirlerinden olan Eridu kenti M.Ö. 6.000'den itibaren yerleşim yeri olarak kullanılmaktadır. M.Ö. 4500'den itibaren inşa edilen tapınaklar su tanrısı Enki'ye adanmıştır. Tatlı "Su Tanrı"sı olarak bilinen Enki, Fırat ve Dicle nehirleri ile de tasvir edilmektedir. Birbiri üzerine inşa edilen bu tapınağın en erken örneklerden biri olan "Tapınak XVI"nın planında kare plandan kuzeybatı yöne dışa taşmış şahniş kısmı görülmektedir. (Çizim-6) Eridu, Uruk ve Ur kentinde bulunan tapınaklar ile Mekke'de bulunan Kâbe kuzeybatı, güneydoğu ekseninde inşa edilmesi dikkat çekicidir. Tapınak XVI'nın kuzeybatı kenarında bulunan çıkıntının iç zeminde 24 cm yüksekliğinde altar (sunak) kısmı bulunmaktadır. Zaviyelerin güney cephesinde bulunan şahniş kısmı ve zeminden yüksek merdiven ile çıkılan harim kısmı "Tapınak XVI" ile benzerlik göstermektedir. Tapınak XVI yanında 1,3 m çapında bir fırın bulunmaktadır. Gerek seramik gerekse yiyecek pişirilmek amacı ile kullanılmış olsun tapınağın hemen yanında bir fırının olması dikkat çekicidir<sup>76</sup>.

Mezopotamya Uruk kenti Eanna kutsal alanında bulunan M.Ö. 3400-3100 yılları arasında tarihlenen tapınaklarda dikdörtgen plan içerisine yerleştirilmiş T plan, T planın ön tarafında kutsal oda, T planın iki yanında hücre odaları görülmektedir<sup>77</sup>. (Çizim-7) Daha kutsal alan oluşturma isteğinden doğan "T plan" mekânın içine dahil edilse de kökenini dışa taşıntı yapan ters T planlı Eridu tapınaklarına dayanmaktadır. Eanna tapınaklarında T plan etrafında bulunan hücre odaları, tahıl depolama, tapınağa hediye edilen değerli eşyaları depolama gibi işlevselliklerden bahsedilir. Zaviyeli camilerde bulunan şeyhin haleflerinin konakladığı haleflerin eğitim aldığı hücre odaları düşünüldüğünde Uruk Eanna tapınakları ile T plan ve hücre odaları arasında benzerlikler bulunmaktadır.

Mezopotamya tapınaklarında mekân içinde kutsal alan yaratma isteği ile oluşan ana mekândan dışa taşıntı Hristiyan dini mimarisinde bema ve katedra kısımlarını içinde barındıran kutsal alanlar olmuş ve yapıdan apsis olarak dışa taşmıştır.

Zaviyeli-cami veya ters T plan tipinin menşei ve yayılışı ile ilgili farklı hipotezler bulunmaktadır. Yabancı seyyahlar yapıların dış duvar örgülerinden ötürü Bizans sanatına benzetirken, Henri Jules Saladın bu tip camilerin Mısır Memlûk binalarına benzediğini işaret ederek Asya'nın dört eyvan plan tipi ile bağlantısı olabileceğini belirtmiştir. Ernst Diez ise Saladın gibi Memlûk benzerliğini kabul etmekle beraber kilise menşei hipotezinden

<sup>76</sup> Yıldırım, Yunus Emre, *Geç Kalkolitik Dönemden Erken Tunç Çağı Sonuna Kadar Mezopotamya Tapınaklarının Mimari Gelişimi ve Toplumsal Önemi*, Bursa, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020, s.15-17, 84.

<sup>77</sup> Crawford, Harriet, *Sümerler ve Sümerler*, çev. Nihal Uzan, Ankara: Londra Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü, Arkadaş Yayinevi, 2004, s.73,74.

vazgeçmemiştir<sup>78</sup>. Evet, Ernst Dierz'in kilise menşei hipotezinden vazgeçmemesi bir yönü ile haklıdır. İlk tapınakların ortaya çıktığı Mezopotamya tapınaklarından başlayan ve ilahi dinlerin tapınaklarında da görülen bir devamlılık söz konusudur.

Nazlı Soykan eserinde, Kapadokya bölgesine X-XIII. yüzyıllara tarihlendirilen beş kilisenin “kapalı Yunan haçı planında” yapıldığını ifade etmektedir. Eserdeki Yeşilyurt Sivri Kilise, Karagedik Kilise, Akhisar Çanlı Kilise ve Güzelyurt (Gelveri) Kilisesinde Kare veya dikdörtgen plan merkezine yerleştirilen dört serbest ayak doğu cepheden **dışa taşan apsis** bulunmaktadır<sup>79</sup>. (Çizim-5) Sevcan Yıldız ise eserinde; Orta Bizans mimarisinde standart kilise planı haline gelen kapalı Yunan haçı (kare içinde haç plan) planının mikro kozmosu temsil ettiğini, mimarileri ve ikonografik programları ile başlı başına soyut bir sistemde inşa edildiklerini belirtir<sup>80</sup>.

### Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Planı

Caminin planı iki planın biri ile birleştirilmesi ile oluşturulmuştur. Birinci plan yapının harim ve şahniş kısmının bulunduğu ana mekân, ikincisi plan ise doğu tarafta bulunan tevhidhâne ve hücre odalarının bulunduğu plandır. İki planda kendi içinde farklı özellikler içermektedir. Peki neden iki farklı plan birleştirilerek bir tasarım yapılmıştır? İşte bunun cevabı mimarın plan üzerine “makili kufi” hat ile “Ya Hak” esmasını yazma isteğidir. (Çizim-3,4,8)

**Birinci Plan:** Kare planlı olan harim kısmının güney kenarı güneye doğru çıkıntı yapacak şekilde dışa taşırılarak şahniş oluşturulmuştur. (Çizim-3) Birinci planın beden duvarları ikinci planın beden duvarlarından daha kalındır. Tamamen simetrik tasarlanan bölümde simetriyi sadece doğu kenardaki çilehane, çilehanenin kuzeyindeki kör pencere nişi ve daha kuzeydeki tevhidhâneye geçiş kapısı bozmaktadır. Üst örtü sekizgen paye ve beden duvarlarına oturan şemsiye tonoz ile örtülmüştür. Beden duvarları dış cephesi güneydoğu ve güneybatı köşelerinde sekizgen payanda, şahnişin iki yanı ile kuzeybatı kenarında silindirik payanda ile üst örtü ve beden duvarları desteklenmiştir. Son cemaat yerini birinci plan, ikinci plan ve minare ortak kullanmaktadır.

**İkinci Plan:** Kare planlı olan tevhidhâne hücre odalarına sofa vazifesi görmektedir. Tekne tonozlu üç hücre odası ve bir sofadan oluşmaktadır. Sofa kısmı merkezinde bulunan yekpare siyah volkanik sütun üzerinde ve beden duvarlarına oturan tekne tonozla örtülmüştür. Birinci plandan ve son cemaat yerinden olmak üzere iki girişe sahiptir. (Çizim-3)

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi'nde planı ve mimari süslemesinde birçok sembol tespit etmekteyiz. Yapıda bulunan yoğun sembolizma akıllara mimarın gnostik öğretileri bildiği düşüncesini getirmektedir.

<sup>78</sup> Eyice, Semavi, “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli-Camiler”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C.23, Ekim 1962-Şubat 1963, s.3-80, s.11,12.

<sup>79</sup> Soykan, Aysel Nazlı, Kappadokia Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Planlı Kagir Kiliselerin Mimari Özellikleri Açısından İncelenmesi, *Akademik Sanat; Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.4 (7), 2019, s.44-65, s.47-54.

<sup>80</sup> Yıldız, Sevcan, *Kiliseden Camiye Bizans Mimarisi*, Ankara: İksad Publishing House, 2020, s.28.

Gnostizm sezgi veya tefekkür yoluyla edinilebilen bilgi anlamına gelen Yunanca kökenli gnosis kelimesinden türemiştir. Ortadoğu’da Sâbilik, Maniheizm ve Hristiyan ekollerde dinsel geleneklerde temsil edilmektedir. Felsefi gnostizm ise varlığı ve hakikati açıklamak için “hikmet”i ön plana çıkarmaktadır. Gnostik terimi ilk defa M.S. II. ve III. yüzyılda Valentinus, Basilides gibi isimlerinde bulunduğu birçok Hristiyan topluluk ve önder için kullanılmıştır<sup>81</sup>. Dan Cohn-Sherbok eserinde; Mandaeen gizli metinlerinde yaratılış ile ilgili şu sözlerin geçtiğini ifade eder: “*Ve sonra O Pınar ve Palmiye ağacının eşiğinde durdu. İçeri baktı olanı gördü, Harika. Böylece kaynak içinde tohum oluştu. Böylece O ilk doğan oğlu âdemi yaratmayı planladı... Atıldı ve rahim adı verilen kaynağa düştü. O kuyu içinde üç yüz altmış gün vardı*”<sup>82</sup>. Gnostik metinlerde geçen Pınar ve Palmiye ağacı cenneti ve ilk insanın yaratılmasını temsil etmektedir. Bu yönü düşünüldüğünde Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami kuzey avlusunda sürekli akan temiz su kaynağı yani kastel bulunmaktadır. Ayrıca harimin merkezinde bulunan sekizgen gövdeli paye gövdesinden hurma ağacı veya palmiye ağacında görülen özellikler bulunmaktadır. Tıpkı gnostik metindeki Pınar-Palmiye imgelemi yapıda canlandırılmıştır.

Ali Avcu eserinde; İslam’ın ilk dönemlerinde talepleri karşılanmayan mevalilerin ayrıştığını ve gitgide muhalif bir tutum aldıklarını, Gulat-ı Şia ve İsmaililik gibi Şii Bâtınîler’in isyan ve başkaldırısı gerekli gördüklerinden bahseder. Gnostik düşüncenin Emevîlere ve “ehl-i hadise” muhalefet edenlerin İslam öncesi senkretik kültürden beslenmelerinin neticesinde İslam’a girdiğini belirtmektedir<sup>83</sup>. Aynı eserde gnosis’in sonradan kazanılan bilgi olmadığını, tanrı tarafından verilen, bahşedilen bilgi olduğunu belirtir. Gnostik düşünceye göre Yüce Yaratıcı’dan gelen bu gizli bilgi maddi olmayan âlemden geldiği için bâtnî olduğu bu nedenle ibadetler başta olmak üzere dinin zahiri boyutunu bâtnî bir yorumla tabi tutulduğu ifade edilmektedir<sup>84</sup>.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mimarı olduğunu düşündüğümüz *Mi’mâr Rûmî Naşrânî* hakkında bilgilerimiz sınırlıdır. Mimarın isminde geçen *Naşrânî* ifadesi Sâmi dillerde **nasara** Arapça nazara (korudu, gözetti) kökünden gelen nasaruta, Sâbiî literatüründe erken dönemlere ait metinlerde Sâbilik için kullanılan ve Nasuraizm anlamına gelen bir isimdir<sup>85</sup>. Mimarın ismindeki “Naşrânî” Sâbiî kökenli bir inanca sahip olduğunu gösteriyor olabilir. Sâbilik ile gnostizm arasındaki bağ düşünüldüğünde mimarın bu akımdan geldiği ve eserine çeşitli semboller ile birçok kadim bilgi gizlediği ortaya çıkmaktadır.

### Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Strüktürü

<sup>81</sup> Fidan, Maksude Kurt, *Gnostik Metinlerde Dişil İmgeler: Nag Hammadi Literatürü Örneği*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019, s.10.

<sup>82</sup> Cohn-Sherbok, Dan, *The Alphabet in Mandaeen and Jewish Gnosticism*, *Religion*, S.11, 1981, s.227-234.

<sup>83</sup> Avcu, Ali, *Gnostik ‘Kurtarıcı Bilgi’ (Gnosis) Anlayışı ve İsmaililik’teki Tezahürleri*, e-Makalat Mezhep Araştırmaları Dergisi 12/2 (Aralık 2019), s.319-352, s.321-323.

<sup>84</sup> Avcu, Ali, *Gnostik ‘Kurtarıcı Bilgi’ (Gnosis) Anlayışı ve İsmaililik’teki Tezahürleri*, e-Makalat Mezhep Araştırmaları Dergisi 12/2 (Aralık 2019), s.319-352, s.324-325.

<sup>85</sup> Gündüz, Şinasi, “Sâbilik” *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, C.35, s.341-344, s.341.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami harim kısmı duvarlar içerisine yerleştirilen sekiz adet paye ve harimin merkezindeki sekizgen payenin taşıdığı şemsiye tonoz ile örtülmüştür. Şemsiye tonoz kuzey, doğu, batı ve güneyde payelerin oluşturduğu kemerler üzerine kuzeydoğu, kuzeybatı, güneydoğu ve güneybatı yönde tromplar üzerine oturmaktadır. Çobanoğlu eserinde, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camisi'ndeki duvar payelerinin oluşturduğu sekizgen şemanın kubbeyi taşıma sistemi; Kilis Canbolat Paşa Cami, Tokat Ali Paşa Cami, Diyarbakır Behram Paşa Cami, Halep Dukakinzade (Adiliye) Cami ve Halep Behram Paşa Cami'nde de görüldüğünü belirtmektedir. Bu yapılarda duvara bitişen payeler üst örtüye kadar yükselmekte ve kubbeyi taşıyan strüktürü oluşturmaktadır. Bu yönü ile de Mimar Sinan dönemi ekolünde birçok cami inşasında kullanılan duvar içi paye ve tromplar üzerine oturan kubbe sistemi Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi'nde görülmektedir.

Strüktürün en önemli ögesi olan harimin merkezinde bulunan sekizgen payedir. Aynı dönemde yapılan tüm camilerde üst örtü olarak kubbe tercih edilirken Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'de şemsiye tonoz tercih edilmesi ardında önemli sembolleri gizlemesi bakımından önemlidir.

Abdurrahman Deveci eserinde, Hun devrinden itibaren Türk dünyasının yaygın olarak kullandığı çadır tipinin “öy” (ağaç öy) veya “üy” diye anıldığını belirtmiştir. Tarimli olan öye “Ak Öy”, tarimsiz olan küçük öye “Göttikme” denilir. Ak öy, üç temel bölümden oluşur: tüynük, tarim, uk. Tarim, ağaç öyün dayanma merkezi olarak hizmet eder. Merkezde durması ile aile içindeki erkeği temsil eder. Çünkü erkek ailenin merkezi olarak bilinir. Türkmenlerdeki yomut, teke, çaydur olmak üzere üç çeşit öy vardır. Teke öyü yarım yuvarlak biçimindedir<sup>86</sup>. Teke öyü ismi ile zaviyelerin bir diğer ismi olan tekke kelimesi arasındaki bağ önemlidir. Tekke diye kast edilen bir çadır tipi olması ve Horasan'dan Anadolu'ya göçen şeyhin dergâhı için bu ismin devam ettirilmiş olması mümkün görülmektedir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami merkezinde tarim denilen orta direği bulunan şemsiye tonoz biçimli bir tür çadırdan ilham alınarak inşa edilmiş olması olasılık dahilindedir.

Yapının güney ve batı duvarlarında toplamda beş adet payanda görülmektedir. (Foto-3) Ayfer Şaşmaz eserinde; başlangıçta askeri amaçla kullanılan ribatların daha sonraları bir şeyh ile anılan dini yapılar haline geldiğini belirtir. XIII. yüzyıldan itibaren Horasan, Maveraünnehir, Güneydoğu Anadolu ve Magip'te yapılmaya başlanan ribatların ilk tarikat yapıları, şeyh evleri olduğu düşünülürse, zaviye, tekke, hânakâh gibi yapılar ile ribatlar arasında bir bağ bulunmaktadır. Ribat mimarisinde görülen köşe kulelerinin benzeri Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami beden duvarlarında payanda olarak görülmesi mimari unsurun devamlılığı açısından çok önemlidir<sup>87</sup>.

### Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'deki Semboller

<sup>86</sup> Deveci, Abdurrahman, Ağaç Öy: Türkmen Çadırı, İstanbul: *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.200, 2012, s.109-124, s.5-7.

<sup>87</sup> Şaşmaz, Ayfer, *Gaziantep Manzumeleri ve Külliyesi: Şeyh Fethullah Külliyesi Üzerine Bir İnceleme*, Gaziantep: Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018, s.142,150,151.

**İlk Tapınak Âdem Sembolizmi:** Harimin merkezinde sekizgen gövdeli tek paye, ayakta duran bir insanı, üzerindeki tonozlar ise insanın yüklendiği sorumluluğu sembolize etmektedir. Önce eski metinler ve kutsal kitaplarda ifade edilen, ilk kutsal, ilk tapınak, ilk ibadeti ifade eden sözlere bakalım:

*“Nippur, babanın “ulu dağ” ın oturduğu kutsal yer,*

*Bolluğun kürsüsü, Ekur’un yükseldiği .....*

*Yüksek dağ, arınmış yer .....*

*Onun prensi “ulu dağ” baba Enlil,*

*Ekur’un, kutsal yerin kürsüsünde oturma yerini yaptı,*

*Mabet-onun tanrısal kanunu gök gibi değiştirilemez.*

*Onun arınmış ayinleri toprak gibi parçalanamaz,*

*Onun tanrısal kanunlarına, denizin dibinin tanrısal kanunları gibi bakılamaz.*

*Onun “kalbi” uzak bir tapınak, göğün bilinmeyen en yüksek noktası gibi<sup>88</sup>.”*

Sümer panteonunda yeri göğü doğuran anne NAMNU, gök AN, yer ENLİL olarak tabletlerde ifade edilir<sup>89</sup>. Nippur, Irak’ın güneyinde Kiş ile Larsa arasında Tanrı Enlil’in kentidir. Ekur ise “dağ evi”, “tanrı evi” anlamına gelmektedir. Sümer metine baktığımızda “Ekur” bolluğun kürsüsü, ulu dağ, arınmış yer, Enlil’in oturma yeridir. Enlil babanın prensidir, ulu dağ (Ekur). Prens, kralın veliahtı ve soyunun devamıdır. Ekur’u prens olarak gören Enlil “Ekur’un” kutsal yerine kürsüsünü koymuştur. Tahtı içinde barındıran Ekur’dan mabet olarak bahseder. Ve Ekur’un kalbi uzak bir tapınak göğün bilinmeyen en yüksek noktası olarak anılmaktadır. Kuran-ı Kerim’de Mişkat, Eski Ahit’te Mişkan, Yeni Ahit’te “insan bedeni” olarak bahsedilen tanrının kürsüsü ve mabedi Sümer tabletlerinde “Ekur” olarak tanımlanmıştır. Ekur “ulu dağ” olarak kast edilen insan bedenidir ve insan bedeni içinde kürsüsünü koyanda tanrı Enlil’dir.

Eski Ahit’te Âdem’in yaratılışı şöyle anlatılır: “*Rab Tanrı Âdemi topraktan yarattı ve burnuna yaşam soluğunu üfledi. Böylece Âdem yaşayan varlık oldu<sup>90</sup>.*” (Yaratılış, 2/7)

Kuran-ı Kerim’de insanın yaratılışı şöyle anlatılır:

<sup>88</sup> Kramer, Samuel Noah, *Tarih Sümer’de Başlar*, çev. Muazzez İlmiye Çığ, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998, s.77.

<sup>89</sup> Kramer, Samuel Noah, *Tarih Sümer’de Başlar*, çev. Muazzez İlmiye Çığ, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998, s.68,69.

<sup>90</sup> *Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri*, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.3.

“Andolsun biz insanı şekillenebilir özlü **balçıktan**, (şekil verip) kurutulmuş **çamurdan** yarattık<sup>91</sup>.” (Hicr, 26) “O insanı yarattı. Ona anlama ve anlatmayı öğretti<sup>92</sup>.” (Rahman, 2-3)

Kuran-ı Kerim’de “Meleklerin Âdem’e secdesi şöyle anlatılır: *Meleklerle “Âdeme secde edin” dediğimizde iblis dışındakiler derhal secde ettiler<sup>93</sup>.*” (Bakara, 34) (Foto-7)

“Onun şeklini tamamladığım ve **ona ruhumdan üflediğim** vakit sizde hemen onun için secdeye kapanın<sup>94</sup>.” (Hicr, 29)

“Sana ruh hakkında soru sorarlar. De ki: Ruh Rabbimin emrindedir ve size pek az bilgi verilmiştir<sup>95</sup>.” (İsra, 85)

Eski Ahit, Mısır’dan Çıkış 26’da Rab Tanrı Hz. Musa’ya **Mişkan** adındaki çadır tapınağı tarif ederken şu ifadeleri kullanmıştır:

“Konutun üstünü kaplayacak çadır için **keçi kılından** on bir perde yap<sup>96</sup>.” (Mısır’dan Çıkış 26/6)

“Çadır için kırmızı boyalı **koç derilerinden** bir örtü, onun üstüne de **deriden** başka bir örtü yap<sup>97</sup>.” (Mısır’dan Çıkış, 26/14)

Yeni Ahit’te (İncil) Pavlus’un Korintlilere yazdığı mektupta Tanrının Tapınağı ile ilgili şu bilgiler bulunur:

“Bedeninizin, Tanrıdan aldığımız ve içinizdeki **Kutsal Ruh’un tapınağı** olduğunu bilmiyor musunuz? Kendinize ait değilsiniz. Bir bedel karşılığında satın alındınız; onun için Tanrıyı bedeninizde yüceltin<sup>98</sup>.” (1. Korintliler, 6/19-20)

Kur’an-ı Kerim öncesindeki kutsal kitapları destekler nitelikte şu ayet görülür:

“Allah **ışığıdır** göklerin ve yeryüzünün. Işığının örneği, **kandil konan bir yere benzer (Mişkat)**, orada bir kandil var, kandil, bir sırça içinde, sırça da parıl parıl parlayan bir yıldız sanki; doğuda da olmayan, batıda da olmayan kutlu zeytin ağacından yakılmış; ateş dokunmadan da yağı, hemen ışık verecek; nur üstüne nur. Allah, doğru yolu gösterir nuruyla dilediğine ve Allah, örnekler getirir insanlara ve Allah, her şeyi bilir<sup>99</sup>.” (Nur suresi, 35)

<sup>91</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.262.

<sup>92</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.530.

<sup>93</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.5.

<sup>94</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.262.

<sup>95</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.289.

<sup>96</sup> Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.83.

<sup>97</sup> Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.84.

<sup>98</sup> Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.1223.

<sup>99</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.353.

Zebur'da ise şu ifadeler görülmektedir:

“Gökler tanrının görkemini açıklamakta, Gök kubbe ellerinin eserini duyurmakta, Gün güne söz söyler, Gece geceye bilgi verir, Ne söz geçer orada, nede konuşma, sesleri duyulmaz. Ama sesleri yeryüzünü dolaşır, sözleri dünyanın dört bucağına ulaşır. **Güneş için göklerde çadır kurdu Tanrı.** Gerdekten çıkan **güveye benzer güneş**, Koşuya çıkacak atlet gibi sevinir. Göğün bir ucundan çıkar, öbür ucuna döner, Hiçbir şey gizlenmez sıcaklığından. Rab yasası yetkindir, cana can katar<sup>100</sup>.” (Mezmurlar, 19. Mezmur 1-7)

Kutsal kitaplarda Yüce Yaratıcı Âdem'in bedeni içine burnundan ruh üfleyerek Âdem'e kendi kutsallığından bir parça nakletmiştir. Esas kutsal olan Yaratıcı'nın ruhudur. Kiblede onun ruhu olmalıdır. Âdem'in cismani bedeni balçıktan yaratılır, Yaratıcı kendi ruhunu Âdem'in bedeni içine üfler, Âdem'in bedeni Yaratıcı'nın evi ve tapınağı olur. Bu yüzdendir ki melekler Âdem'e secde etmelerini emretti. (Foto-7) Yani Âdem'in bedeni bir ev ve tapınaktır. Melekler Âdem'e yönelerek secde ettiler. Böylece ilk tapınma (ibadet) gerçekleşmiş oldu. Secde edilen Âdem'in cismaniyeti değil Âdem'de ete kemiğe bürünen Yaratıcı'nın ruhu ve ışığıdır. Tapınağa ve insan bedenine bu gözle bakınca kutsal kitaplardaki sembolik anlatımlar daha anlaşılır olmaktadır. Eski Ahit'te “Mişkan” olarak anılan tanrı konutunun direkleri insan bedeninin omurgasını, çadırın üzerini örten keçi kılı insanın saçlarını, çadırın kaplaması olan koç derisi insan bedeni üzerindeki deriyi, kutsal oda insanın yüreğini, kutsal oda içindeki ahit sandığı ve levhalar insanın “seyr-i süluk”undaki kılavuzunu, sembolize etmektedir. Eski Ahit'te “Mişkan” olarak sembolize edilen tanrı konutu Kuran-ı Kerim'de kandilin bulunduğu yer olan “Mişkat” kelimesi ile anılmıştır. Ayette Yaratan kendisini göklerin ve yerin ışığı olarak sembolize ediyor, kandil ise yerin göğün ışığından alınmış bir numunedir. Ana kaynaktaki kutsal ışık kandil oluyor ve Mişkat'ın içine konuluyor. Mişkat içindeki ışığın yani ruhun Yüce Yaratan olduğu ve insan bedeni içine konulduğu ifade edilmektedir. İnsan bedeni içindeki kutsal ruh; yıldız gibi parıldar, ateş değmeden dahi ışığı çıkar, nur üstüne nurdur. Ve ayetin sonunda Yüce Yaratan aslında anlatmak istediğinin başka bir şey olduğunu, ayette ise örneklerle insana anlattığını bildirerek ayetin bütünü bir anlamı olduğuna dikkat çekiyor. Sümer tabletlerinde Ekur, Eski Ahit'te Mişkan, Yeni Ahit'te “insan bedeni”, Kuran-ı Kerim'de Mişkat olarak sembolize edilen tanrının kutsal tapınağının insan bedeni olduğu ve bir sembolizma ile perdelenerek anlatıldığı görülmektedir. Pavlus'un Korintlilere yazdığı mektupta insan bedeni içinde Kutsal Ruh'un tapınağı olduğunu, bedenlerimizin ona ait olduğunu ve bedenimizdeki Tanrıyı yüceltmemiz gerektiğini ifade etmektedir. Böylece Sümer tabletleri ve dört kutsal kitap ortak bir anlatım ile tanrının evi, ilk ve kutsal tapınağın insan bedeni olduğunu ifade etmişlerdir.

Sümer metinlerinde ve kutsal kitaplarda ifade edilen tanrının kutsal tapınağı Âdem sembolünün arkasında her insan bir Adem'dir ve dolayısı ile her insan bedeni tanrının kutsal tapınağıdır anlamını barındırmaktadır. Anadolu halk şairlerinden 1928 yılında Gaziantep'te dünyaya gelen Hüseyin Karaata<sup>101</sup> insan bedeninin Yüce Yaratıcı'nın hanesi olması ile ilgili şu mısraları kaleme almıştır.

<sup>100</sup> Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.581.

<sup>101</sup> Karaata, Hüseyin, *Hüsnünâme I*, haz. Ahmet Beyazlar, Gaziantep: Uğur Ofset, 2006, s.3.



“*Bedenim camidir içim Beytullah*

*Orada mukimdir Hazreti Allah*

*Ademe secde buyurdu İlah*

*Baş koyup yürüdük biz burdan gardaş<sup>102</sup>”*

Hüseyin Karaata bedeninin cami “tapınak” içinin de Beytullah olduğunu ifade eder. Beytullah yani Kâbe insanın içindedir. Eğer Hakka tapacaksan bunun ilk ve hakiki mekânın bedeninde aranması gerektiğini okuyucusuna ifade eder. İnsan bedeninde Hazreti Allah’ın ikamet ettiğini söyler, bu yüzden Adem’e secde buyurdu Allah der. Baş koyup yürüdük derken burada kadim bir rıza-i ilahi vardır. Bedenini cami yaptı içinin Kâbe, Hak makamı dedi Adem’e ve tüm varlıkları secde ettirdi Hakkın Burağı olan Adem’e, tüm bunları kabullenip içine sindirip bir de kavî bir inanç ile baş koydu bu yola ve yürüdü, sonunda da bu mısraları okuyan yine Hakkın tecellisi kendi yansımasına “gardaş” diye hitap etti.

Görüldüğü üzere Sümer’den ilahi kitaplara, ilahi kitaplardan halk ozanlarımızın nefeslerine geçen olgu aynıdır. Bu birliktelik, hermetizm, gnostizm ve tasavvuf akımlarından özünü hiç kaybetmeden geçerek günümüze ulaşmıştır. Bu yönü ile dinler üstü kadim bilginin devamlılığı izlenmekte ve her akımda izleri görülmektedir.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami strüktürel ögesi olan ve harimin merkezine yerleştirilen sekizgen paye ayakta duran Âdem’i sembolize etmektedir. Mimarın dört kutsal kitapta anlatılan tanrının kutsal evinin “Âdem” veya “insan” olduğunu bilip, bunu mimarisine bu şekilde yansıtması aldığı zahiri ve bätini eğitimin kanıtıdır. Tonozların ve üst örtünün ağırlığını tek başına taşıyan sekizgen paye, Âdem’in dünya hayatında üzerine aldığı sorumluluğu temsil etmektedir. Mimar bu kurgu ile şöyle demek istemektedir. Esas tapınak ortadaki sekizgen payenin temsil ettiği Âdem’dir. Bizim yaptığımız tapınak ise sadece merkezdeki payenin (Âdem’in) etrafını duvarlar ile çevirerek kutsal mekânın yerini belli etmektedir.

**Plandaki Ya Hak Sembolü:** Ters T planlı diğer örneklere bakıldığında şahniş eksenin cümle kapısı tarafının iki kenarına hücre odaları bulunur ve şahniş kısmı zeminden yüksek tutulur. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mimarı ters T planı zaviye kurgusunu biliyor fakat hem harim kısmını geniş tutmak hem de hücre odalarını doğu tarafa alarak tasarladığı sembolizmi plana yerleştirmek istiyor.

Mimar Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami planına “makili kufi” yazı stili ile “Ya Hak” yazmıştır. (Çizim-8) Çizimde görüleceği üzere yazı planın kuzeydoğu köşesinden başlar, önce soldan sağa, sonra sağdan sola okunur. Kuzeydoğu köşedeki zaviye odası ile minare geçiş odası *ye* harfinin iki noktasını, tevhidhâne üzerinde görülen *kaf* harfinin uzantısı aynı zamanda *ye* harfinin gövdesidir. Kuzey cephede bulunan son cemaat yerindeki dikdörtgen uzunluk *elif* harfini oluşturur. Son cemaat yerinin güneyinde bulunan harim kısmı *ha* harfini, harimin merkezindeki sekizgen ayak *ha* harfinin iç boşluğunu oluşturur. Harimden doğuya doğru yani sağdan sola ilerlendiğinde tevhidhâne *kaf* harfinin gövdesini, merkezindeki kare gövdeli sütun

<sup>102</sup> Karaata, Hüseyin, *Hüsnünâme I*, haz. Ahmet Beyazlar, Gaziantep: Uğur Ofset, 2006, s.138.

**kaf** harfinin iç boşluğunu ve tevhidhânenin güneyinde bulunan iki hücre odası ise **kaf** harfinin iki noktasını oluşturmaktadır. Harim ile tevhidhâne ve hücrelerin bulunduğu beden duvarının güney kısmına yerleştirilen çilehane konum itibari ile özellikle seçilmiştir. Mimar harimdeki **ha** harfi ile tevhidhânedeki **kaf** harfi arasına çilehaneyi konumlandırarak halvete giren kişinin Yüce Yaratıcı'nın "Hak" ismi esmasında kaybolmasını murat etmiştir. Makili kufi yazı ile "Hak" isminin yazılması ve yapı üzerine birçok sembolün yerleştirilmesindeki sebep sadece görsel olarak sanat yaratma kaygısı değildir. Bâtını yönden karşılığı olan sembollerin yarattığı mistik enerji akımını o mekânda bulunan kişi hisseder ve yaşar. Ancak mimari sembolizmanın; mistisizm ve ezoterizm bakımından değerlendirilmesi, akademide bu alanla ilgili daha fazla çalışma yapılması gerekmektedir. Ancak o zaman mimarının ilhamını kadim bilgidен aldığı, süsleme, konum, malzeme, plan ve mimarının her ayrıntısının beyhude seçilmediğini anlayabiliriz.

Makili kufi yazısının mimariye yansıdığı bir başka eser ise Seyfeddin Süleyman Bey tarafından yaptırılan Beyşehir Eşrefoğlu Süleyman Bey Cami'nin minber alınlığıdır. Miladi 1296-1299 yılları arasında inşa edilen caminin minberi "**ameli isa**" tarafından yapılmıştır<sup>103</sup>. Minberin giriş alınlığında bulunan pano üzerinde "makili kufi" stil ile Allah, Ali, Muhammed Ebubekir, Ömer ve Osman isimleri okunmaktadır. Beylikler dönemine ait minber panosunda oluşturulan kompozisyon çok ilginçtir. İsimlerin istifini yapan minber ustası "İsa" veya bir hattat isimleri konumlandırırken bilinçli bir tercih yapmıştır. Buna göre kompozisyonun merkezinde Allah ve Ali ismi bulunmakta hatta Ali ismi üste yerleştirilmiştir. Muhammed ismi ise diğer üç halife ile birlikte dış tarafa konumlandırılmıştır. Bu tip kompozisyonlarda normal şartlarda beklenen istif şöyle olmalıdır: Allah ve Muhammed ismi ortada Allah ismi üstte, dış tarafta ise Ebubekir, Ömer, Osman, Ali. Caminin banisi Süleyman Bey veya minber ustası İsa'nın Hz. Ali ve ehl-i beyte yakın gayri sünni bir tarikata mensup olduğu bilgisi ortaya çıkar. Yukarıda zaviyenin menşei bahsimizde değindiğimiz XIII. yüzyılda Anadolu'da Yeseviyye, Kalenderiyye ve Haydariyye, Vefâiyye gibi Türkmen gayri sünni tarikatlar bulunduğu bilinmektedir<sup>104</sup>.

**Hurma Ağacı Sembolizmi:** Yapının harim kısmı merkezinde bulunan sekizgen payenin taşıdığı çapraz tonozu örtü sistemini Alper Altın'ın şemsiye tonoz<sup>105</sup>, Baha Tanman'ın yelpaze tonoz<sup>106</sup> olarak tanımlamışlardır. Siyah taştan sekizgen gövdeli payenin başlık kısmı üzerinde beyaz taştan hurma gövdesi çıkıntıları, çapraz tonozların birleştiği yerlerde sekiz tane üç dilimli hurma yaprakları ile diyagonal eksenlere den gelen niş kavsaralarında dört yapraklı uç yapraklar bulunmaktadır. (Foto-4-6) Harimin merkezinde bulunan taşıyıcı paye ve tonozlardaki yapraklar ile tıpkı doğadaki bir hurma ağacı misali harimin üstünü örtmektedir.

<sup>103</sup> Efe, İsmail, Beylikler Döneminin Nadide Eserlerinden Beyşehir'deki Eşrefoğlu Camii, *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu I: Eşrefoğulları Beyliği Tarihi*, Ankara: 11-13 Eylül 2014-Beyşehir, s.265-295, s.268,289.

<sup>104</sup> Ocak, Ahmet Yaşar, "Baba İlyas", *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, C.4, s.368.

<sup>105</sup> Altın, Alper, *Gaziantep Türk İslam Mimarisi (Eyyubilerden Cumhuriyete)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015, s.614.

<sup>106</sup> Tanman, Baha, Şahkulu Sultan Tekkesi, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, C.38, s.286-289, s.289.

Diyagonal eksenindeki hurma ağacı uç yapraklarının her birinin altına denk gelecek şekilde dört adet “altı kollu yıldız” yerleştirilmiştir. (Foto-6)

Atilla Arpat eserinde yapıların boyut ve oranları üzerinde gizlenen rakkam ve sayıların bulunduğunu belirtmektedir. Yapı mimarisinde kutsal sayı ve rakkamların kullanıldığına dair ilk görüş Antoniades tarafından 1905 yılında Yunanistan’da yayımlanan üç ciltlik kitapta Ayasofya’da bulunduğu kutsal rakamlara değinmektedir<sup>107</sup>. Arpat aynı teknik ile Mimar Sinan’ın Şehzade ve Süleymaniye camilerinde yaptığı ölçüm ve hesaplamalarda kutsal sayılara denk gelen rakkam ve sayılar bulmuştur. Kutsal rakkam ve sayılarda, 5 insan bedenini, 7 kemal ve olgunluğu, 12 Hz. İsa’nın havarilerinin sayısı veya on iki imamı, 318 Latin ebced hesabı ile Hz. İsa’yı, 9 Yakut Türklerinde Gök Tanrısı adedi, 19 “Bismillahirrahmanirrahim” kelimesindeki harf sayısını, 45 ebced hesabı ile Hz. Adem’i, 66 ebced hesabı ile Allah’ı, 92 ebced hesabı ile Hz. Muhammed’i, 110 ebced hesabı ile Hz. Ali’yi temsil etmektedir<sup>108</sup>. Latin ebced hesabında H=8, İ=10, haçın karşılığı olan T=300 toplamda 318 sayısı Hz. İsa’yı sembolize etmektedir. Ayasofya’nın en, boy, kubbe çevresi, vaftizhane en, boy ve kral girişi eninde 318 sayısı ile Hz. İsa simgelenmiştir. Şehzade Cami payanda aralarında besmelenin harf toplamı 19, alan ölçüsünde Hz. İsa’yı sembolize eden 318 sayısı görülmektedir. Süleymaniye Cami alan ölçüsünde 318, avludaki şadırvanda Hz. Ali’nin ebced karşılığı olan 110, şadırvan alan ölçüsünde besmelenin harf sayısı 19, filpayeleri teğet geçen dairelerde Hz. Adem’i sembolize eden 45, Mihrap nişinin en boy ölçüsünde Allah lafzının ebced karşılığı 66 sembolize edilmiştir<sup>109</sup>. Alpar, Mimar Sinan’ın eserlerinde kutsal sayı ve rakkamları kullandığını Sinan’ın tüm yapılarının bu gözle incelenmesinin bulgularını olumlu olarak destekleyeceğini belirtmektedir<sup>110</sup>.

Bizde Alpar’ın ifade ettiği tekniği yayını henüz okumadan önce keşfettiğimizi bu yöntemi kutsal kitapların sure ve ayet numaralarını simgelediğini aşağıdaki örnekte olduğu gibi kullandığımızı ifade etmek isteriz. Alpar’ın görüşünü bizde destekliyor mimariye gizlenen sayı değerlerini, Arap alfabesi ebcedinde, Latin alfabesi ebcedinde, kutsal kitapların ayet ve sure numaralarında karşılıklarını bulmaya çalışmanın önemli olduğunu düşünmekteyiz.

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami hariminde bulunan sekizgen payenin taşıdığı çapraz tonozların birleşme noktalarına yerleştirilmiş toplam 8 adet üç kollu yapraklar bulunmaktadır. (Foto-5) Bu üç kollu yaprakların yedi tanesinin merkezinde dairevi birer kabara bulunurken güneybatıdaki üç kollu yaprağın merkezinde altı kollu yıldız bulunmaktadır. Altı kollu yıldız ve üç yapraktan 63 sayısını, üç kollu yaprakların toplamından da 8 sayısını elde ederiz. Kuran-ı Kerim’in 8. suresi olan Enfâl suresinin 63. ayetine bakıldığında mimari ile uyumlu şu ifadeler görülür:

<sup>107</sup> Arpat, Atilla, “Sinan Camilerinde Kutsal, (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, İstanbul: *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.28, 1984, s.1-28, s.1.

<sup>108</sup> Arpat, Atilla, “Sinan Camilerinde Kutsal, (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, İstanbul: *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.28, 1984, s.1-28, 6,7.

<sup>109</sup> Arpat, Atilla, “Sinan Camilerinde Kutsal, (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, İstanbul: *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.28, 1984, s.1-28, s.9-18.

<sup>110</sup> Arpat, Atilla, “Sinan Camilerinde Kutsal, (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, İstanbul: *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.28, 1984, s.1-28, s.19.

“Onların gönüllerini **birleştirmiştir**. Yeryüzünde ne varsa hepsini harcasaydın gene de gönüllerini birleştiremezdin onların, fakat Allah, aralarını uzlaştırdı. Şüphe yok ki o, üstündür, hüküm ve hikmet sahibidir.”<sup>111</sup> (Enfâl 63)

Tonozların birleşme yerlerinde bulunan üç kollu yaprakların izdüşümü sekizgen payedir. Dolayısıyla tüm üst örtü, çapraz tonozlar merkezde sekizgen payede birleşmektedir. Bu yönü ile bakıldığında merkezde bulunan paye tasavvufi bakımdan vahdeti temsil etmektedir. Gönüllerin Hakk’ın varlığında birleşmesini ifade eden sayısal ve mimari sembolizm görülmektedir.

Tonozların birleşme yerinde bulunan üç dilimli yaprak ile Allah, Muhammed, Ali üçlemesi sembolize edilmiş olabilir. (Foto-5) Alper Altın eserinde, Ali isminin üç kollu çarka uyarlanarak mimaride kullanılmasını örneklerle ifade etmiştir. Ali isminin Alevi Bektaşî inancındaki önemine dikkat çekerek mimari bezemede kullanımlarını ortaya koymuştur<sup>112</sup>.

İstanbul Merdivenköy’de bulunan Şahkulu Sultan Tekkesi 1329 yılında kurulmuş, günümüzdeki şeklini XIX. yüzyılda<sup>113</sup> almıştır. (Foto-8) Şeyh Fethullah Zaviye-Cami de görülen merkezde bir sütunun taşıdığı üst örtü kurgusu Şahkulu Sultan Tekkesi’nde de görülmesi önemli görülmektedir. Benzer üst örtünün yine bir tekkede görülmesi, yapı tipinin menşei hakkında önemli bir bilgi vermektedir. Baha Tanman eserinde, harimin merkezinde bulunan sütunun Bektaşîlerce “dâr” veya “dâr-ı Mansûr” diye adlandırdıkları tanrı ile birleşme yeri (vahdet) makamı olarak kabul edilen noktada olmasının ve de Hakk’a giden doğru yolu (sırât-ı müstakim) sembolize ettiğinden ötürü strüktürel fonksiyonunun yanında sembolik bir anlamının olduğunu belirtmektedir<sup>114</sup>.

Eski Ahit 1. Krallar bölümünde Hz. Süleyman tapınağının tarif edildiği 6. Bab, 1-37. Paragrafta tapınağın iç süslemeleri arasında hurma ağacından da bahsetmektedir.

*Tapınağın iç ve dış odalarının bütün duvarlarını kabartma keruvlar, hurma ağaçları ve çiçek motifleriyle süsletti.*

*Keruvlar ve hurma ağaçlarını altınla kaplattı*<sup>115</sup>. (1. Krallar, 6. Bab, 1-37)

Eski Ahit’te Hz. Süleyman Tapınağı bezeme programında “hurma ağacının” olması ve bu süsleme ve sembolün devamlılığı bakımından önemlidir.

Buhari’nin naklettiği bir hadiste: ‘*Rasûlullah -sallâllâhu aleyhi ve sellem- Efendimiz, hutbelerini bir hurma kütüğü üzerinde okurdu. Mescide minber yapılıncaya, kütüğü terk edip minberin üzerinde hutbe okumaya başladılar. O hurma kütüğü de Rasûlullah -sallâllâhu aleyhi*

<sup>111</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.184.

<sup>112</sup> Altın, Alper, Türk İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsmi Üç Kollu Çarka Uyarlanması, *Akademik Hassasiyetler Dergisi*, C.6, S. Sanat Tarihi Özel Sayısı, 2019, s.23-54, s.26.

<sup>113</sup> Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222, s.214.

<sup>114</sup> Tanman, Baha, Şahkulu Sultan Tekkesi, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, C.38, s.286-289, s.289.

<sup>115</sup> *Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri*, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.360,361.

*ve sellem-'in hicrânıyla ağlamaya başladı. Hazret-i Peygamber -sallâllâhu aleyhi ve sellem-kütüğü okşadı; kütük sakinleşti.* ' ifadeleri görülmektedir. (Buhârî, Menâkıb, 25)

Mevlâna Mesnevi'de bu hadisten hareketle hurma direğinden söyle bahseder: Hannâne direği, peygamberin ayrılığı yüzünden akıl sahipleri gibi ağlayıp inliyordu. Peygamber, "Ey direk, ne istiyorsun?" dedi. O da "Canım ayrılığından kan kesildi. Bana dayanıyordun, şimdi beni bıraktın, minberin üstüne çıktın" dedi. Bunun üzerine peygamber ona dedi ki: 'Ey iyi ağaç, ey sırrı bahta yoldaş olan! Söyle ne istersin? Dilersen seni yemişlerle dolu bir hurma fidanı yapayım ki doğudakilerde, batıdakilerde senin hurmanı yesinler. Yahut Allah seni o âlemde bir servi yapsın da ebediyen terütaze kal!' dedi. Hannâne, "Daim ve Baki olanı isterim" dedi. Ey gafil dinle de bir ağaçtan aşağı kalma! Peygamber, insanlar gibi dirilmesi için o ağacı yere gömdü<sup>116</sup>.

Emel Esin eserinde, bu plan tipini şöyle açıklar: "*Hacı Bektaş tekkesindeki uçları ejder başıyla bir tane çam şeklindeki Kırk Budak şamdanlarının bir manevi sülalenin Kırk Abdâl'in simgesi olarak kırklar meydanında yakıldığı anlatılmaktadır. Ağaç şeklindeki şamdan ile Yitiken İbadeti yapılan Budist Uygur ilinde de Budist etkiler taşıyan bir İslami Abdâl tarikatı bulunması durumu bu münasebetle dikkate değer. Görünüş bakımından Kırk Budak Koçngar madeni levhaları ve Mansur Bahşı'nın mecmuasındaki resimlerde olduğu gibi ejder başı şeklinde biten dallarıyla dikkat çeker. (Foto-9) Merdivenköy Bektaşî Tekkesinde (Şahkulu Sultan Tekkesi) Kırk Budak merkezi bir sütün şeklindedir ve dalları meydanın kubbesini oluşturur.*"<sup>117</sup>

Nadir Topkaraoğlu tek ayak üstüne tekne (aynalı) tonoz ve yelpaze şeklinde açılan tonozlarla oluşturulan örtü sisteminin en erken örneklerinin Azerbaycan'da görüldüğünü ifade eder. Merâğa kentinde Miladi 1147 tarihli Abdul-Aziz bin Mahmut bin Sa'd tarafından Mimar Ebubekir Muhammed bin Bendan'a yaptırılan "Künbed-i Surkh", Azerbaycan Nahcivan kenti Miladi 1186 tarihli Atabek'i bin Şams al-Din Nusrat al-İslâm İldeniz'in eşi Melike Calâl al-Dunyâ va'l-din Mu'mina Hatun için oğlu Kızıl Arslan tarafından Mimar Acemî bin Ebubekir'e yaptırılan "Mümine Hatun Kümbeti", Anadolu'da ise XIII. yüzyılın ilk çeyreğine tarihlenen Erzincan Kemah'ta bulunan Melik Gazi Kümbeti'nin mumyalık (krypta) bölümlerinin tek ayak üzerine oturan tonozlu örtüsü sisteminin kullanıldığını belirtmiştir<sup>118</sup>. Benzer bir örtü sistemi Gaziantep Rumkale'de görülmektedir<sup>119</sup>.

Harimin diyagonal eksenlerinde bulunan dört adet kemerli nişin tromp kısımlarında, hurma ağacının dört yapraklı uç yapraklar görülmektedir. Diyagonal yönlerdeki nişlerde toplamda dört adet bulunan bu uç yaprakların her birinin altında birer altı kollu yıldız

<sup>116</sup> Mevlâna Celâleddîn Rumi, *Mesnevi*, çev. Veled Çelebi İzbudak, göz. geç. Abdülbaki Gölpınarlı, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2018, s.75. (Mesnevi 1. Cilt 2110-2115 beyit).

<sup>117</sup> Esin, Emel, *Orta Asya'dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalıcı Yayınları, 2004, s.51-52.

<sup>118</sup> Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222, s.213.

<sup>119</sup> Şaşmaz, Ayfer, *Gaziantep Manzumeleri ve Külliyesi: Şeyh Fethullah Külliyesi Üzerine Bir İnceleme*, Gaziantep: Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018, s.136,137.

yerleştirilmiştir. (Foto-6) Altı kollu yıldızları dalları ve yaprakları altına alan “hurma ağacı” bu şekilde ne kadar yüksek ve yüce olduğunu göstermektedir.

**Mühr-i Süleyman Sembolü:** Harimin diyagonal eksenlerindeki nişlerin tromplarında altı kollu yıldızlar bulunmaktadır. Dört diyagonal ekseninde, dört “altı kollu yıldız” bulunurken ayrıca tonozların birleşme kısımlarındaki üç yapraklı bezemelerden sadece birinin merkezinde “altı kollu yıldız” görülmektedir. Yapıda toplam beş adet altı kollu yıldız bulunmaktadır. İskender Pala eserinde; Müslümanlar tarafından “Hâtem-i Süleyman”, Yahudi ve Hristiyanlar tarafından “Davud Yıldızı” olarak anılan altı kollu yıldızın hermetik gelenekte makro kozmosu temsil ettiğini belirtir<sup>120</sup>. Eski Ahit’te Rab tanrının evreni ve insanı altı günde yarattığı ifade edilir<sup>121</sup>. Kuran-ı Kerim’de ise: “*Bir şeyi istediğinde O’nun buyruğu “ol!” demekten ibarettir; hemen oluverir*<sup>122</sup>.” (Yasin suresi, 82) Eski Ahit’te altı günde yaratılan evren Kuran’da “Kün feyekün” ile bir anda olmaktadır. Bu yönü ile düşünüldüğünde niş tromplarına Yüce Yaratıcı’nın ol emri nakşedilmiştir.

Ayrıca altı kollu yıldızın Hz. Süleyman’ın mührü olarak bilinmesi ve Eski Ahit’te nasıl yapılacağı tarif edilen Süleyman Tapınağı’na bir atıfta bulunmaktadır<sup>123</sup>. Nitekim İstanbul’da Anıkia Iuliana tarafından yaptırılan Aziz Polyeuktos Kilisesi kemer şeritlerine yazılan edebi metinde; “*Bir tek O, Tanrı’ya bir ev hediye ederek şöhret olan Süleyman’ın bilgeliğini aşmış ve zeminden yıldızlara, doğudan batıya her iki taraftaki gün ışığı ile parlayarak kendini genişleten Tanrı evi ile zamanın sesi olmuştur*<sup>124</sup>” ifadelerinden anlaşılacağı üzere tapınak yapılacaksa o tapınak Süleyman Tapınağı gibi olmalı düşüncesi tapınak mimarisini etkileyen önemli bir etken olmuştur. Hatta Miladi 532-537 yıllarında 1. Justinianus tarafından inşa ettirilen Ayasofya’nın inşası bitip te içine ilk defa giren 1. Justinianus’un “**Süleyman Seni Geçtim**” diye<sup>125</sup> bağırması da tapınağı Süleyman Tapınağı’na benzer yapma isteğindedir. Eski Ahit’te Süleyman Tapınağı duvarlarının altın ile kaplı olduğu yazılıdır. Ayasofya’yı duvarları altın kaplı Süleyman Tapınağı’na benzetmek için altın tessaralı mozaikler kullanılmıştır. Bu tesseralar gerçek altının dövülerek varak haline getirilmesi ve bu varakların iki cam arasında sıkıştırılıp fırınlanması ile oluşmaktadır. İnşa edilen tapınakların Süleyman Tapınağı’na benzetilme çabası Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi’nde Mühr-i Süleymanlar ile sembolize edilmiştir.

**Su Kabağı Sembolü:** Bir elipsi orta hizadan ve iki yandan bastırmak sureti ile oluşturulan iki boğumdan oluşan bezemedir. (Foto-13) Mihrabın üst kısmında üç boyutlu 12 adet, mihrabın dört yanın çevreleyen bordür üzerinde ve taç kapının basık kemeri üzerinde 13 adet su kabağı bezemesi görülmektedir. (Foto-10-12) Biçim olarak stilize insan figürünü

<sup>120</sup> Pala, İskender, *Mühr-i Süleyman, İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020, C.31, s.523-525, s.525.

<sup>121</sup> *Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri*, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.1-2.

<sup>122</sup> *Kur’ân-ı Kerim Meâli*. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.444.

<sup>123</sup> *Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri*, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.360-361.

<sup>124</sup> Maktal, Dilek Canko, Bizans Prensesi Anikia Iuliana’nın Baniliği ve Aziz Polyeuktos Kilisesi, *Mimarlık ve Yaşam*, S.2 (1) 2017, s.47-63, s.55.

<sup>125</sup> Maktal, Dilek Canko, Bizans Prensesi Anikia Iuliana’nın Baniliği ve Aziz Polyeuktos Kilisesi, *Mimarlık ve Yaşam*, S.2 (1) 2017, s.47-63, s.60.

andıran bezemenin sayısal değerinin karşılığı da insan olmalıdır. Mihrap üzerinde bulunan 12 su kabağı bezemesinde tercih edilen 12 sayısı on iki havariyi veya on iki imamı sembolize etmektedir. (Foto-11) Taç kapı basık kemerinde bulunan 13 adet su kabağı bezemesinin 7'si siyah ve üst taraftan zıvanalı geçme yapan 8'i kırmızı renk taş ile oluşturulmuştur. (Foto-12) 13 su kabağı Hz. İsa ve 12 havariyi veya Hz. Muhammed ile 12 imamı sembolize edebilir.

Taç kapı basık kemerinde yedi siyah su kabağı motifi tercih edilmesi altıncı imam Ca'fer es-Sâdık'tan sonra yedinci imamda yaşanan ihtilafı sembolize ediyor olabilir. Zira siyah renk ehl-i beyte yakın itikatların yas rengi olması ve yedi adet olması, yedinci imamın Ca'fer es-Sâdık'ın büyük oğlu İsmâil b. Ca'fer es-Sâdık ile diğer oğlu Mûsâ el-Kâzım'ın imameti konusunda ihtilafı sembolize etmesi mümkün görülmektedir<sup>126</sup>.

Süreyya Eroğlu eserinde; taç kısmında on iki adet olan süslemeye **iri palmet**, bordürdeki süslemeye ise **ters düz palmet** motifleri olarak tanımlamıştır<sup>127</sup>. Alper Altın, Nusret Çam, Süreyya Eroğlu gibi birçok araştırmacı palmet ile alakası olmayan bezemeyi yanlış isimlendirmişlerdir. Palmet taç ve çanak yapraklıdır, çanak yaprakların ucu aşağı dönük olmalıdır. Su kabağı ortası içe kıvrık iki boğumdan oluştuğu ve sap kısmının da olduğu göze alınırsa mihrap ve taç kapıdaki bezemeye birebir benzemektedir. (Foto-13)

Su kabağı Eski Ahit'te Süleyman Mabedi tarifinde şu sözlerle; *“Taşlar görülmesin diye tapınağı içi üzeri su kabağı ve çiçek motifleriyle oyulmuş sedir tahtalarıyla kaplandı”* ifade edilmiştir<sup>128</sup>.

Oya Keskin ve Sevtap Yılmaz'ın birlikte yazdıkları makalede kapalı mekânlarda insanların maruz kaldıkları ses düzeylerinin belirlenen seviyenin üzerinde veya altında olmasının insanları olumsuz yönden etkilediğini belirtmektedirler. Kapalı mekânlarda duyulan ses doğrudan sesin kaynağından gelen sesin nesnelere ve yüzeylere çarparak oluşan kombinasyondur. Ses bir nesneye çarpınca o nesnenin sonsuz katı olmadıkça titreşim yapmaktadır. Bu titreşim sesin çarptığı nesneye aktardığı enerjisidir. Bu enerjinin bir kısmı nesnenin yapıldığı malzemede iç sürtünme sebebiyle yutulmaktadır. Bir mekânın hacminin akustik performansı üzerindeki temel etkisi çınlama süresidir. Çınlama sesin çıktıktan 50-100ms içinde alıcıya ulaşan ses olarak tanımlana bilinir. Sesin yutulması için kullanılan malzemeler genellikle lifler, köpükler, delikli paneller, zarlar, rezonatörler ve farklı kompozit malzemeler olarak sıralanabilir. Hazırlanan kompozit ses yalıtım malzemelerinin içerisine su kabağı lifi, hurma ağacı lifi ve Hindistan cevizi lifleri ekleyerek denemeler yapmışlardır. Doğal

<sup>126</sup> Öz, Mustafa, Mustafa Muhammed eş-Şek'a, “İsmâiliyye”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, C.23, s.128-133, s.128.

<sup>127</sup> Eroğlu, Süreyya Bilgin, “Gaziantep Şeyh Fethullah Cami'nin Taş Süslemeleri”, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ed. Mehmet Ali Karaman, İstanbul: Gece Kitaplığı, 2018, s.395-422, s.399,400.

<sup>128</sup> *Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil”* Yeni Çeviri, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.360,361. (1. Krallar 6. Bab, 1-37. Paragraf)

lifli malzemelerde özellikle malzeme kalınlığının fazla olduğu numunelerde, ses azaltım katsayısı değerinin lif oranı artışı ile birlikte yükseldiği belirlenmiştir<sup>129</sup>.

Eski Ahit'te Süleyman Mabedi tarifinde bahsi geçen duvarların “su kabağı” ve “hurma ağacı” motifleri ile kaplı olması bilgisi, taşlar görünmesin diye ifadesinden duvarın kaplanmış olduğunu anlıyoruz<sup>130</sup>. M.Ö. 1. binin<sup>131</sup> başlarında inşa edilen Süleyman Tapınağı duvarlarında mekândaki ses akustiğine olumlu katkı sağlayan lifli malzeme hurma ve su kabağının bezeme olarak kullanılması dikkat çekicidir.

**Mihrap Kâbe Sembolü:** Mihrap şahniş alınlığı ve çapraz tonozu ile oluşan sembollerin bir araya geldiği harikulade bir kompozisyondadır. Bu sembolizmayı yukarıdan aşağı doğru ifade etmek gerekirse, şahnişin üst örtüsü olan çapraz tonozu ortasında sekiz kollu yıldız bulunmaktadır. (Çizim-9) (Foto-14) Sekiz kollu yıldızın içinde sekiz ışının birbirini kesmesi ile oluşan şekil, Mezopotamya'da çivi yazısının ortaya çıktığı M.Ö. 3200'lü yıllar öncesinde dahi kullanıldığı bilinen piktografik resim yazısında görülen AN – DIGIR logogramı *Tanrı, Gök, Yıldız* anlamına gelmektedir<sup>132</sup>. Bu yönü ile bakıldığında sekiz kollu yıldız Yüce Yaraticı'yı temsil etmektedir. Mihrap kemerinin alınlık kısmında bulunan dairevi pencereden içeri giren ışık Hz. İsa veya Hz. Muhammed'i sembolize etmektedir. Hz. Muhammed'in şemali, Hz. Hatice'nin öz, Hz. Peygamber'in ise üvey oğlu Hind bin Ebi Hâle'nin ve diğer sahabelerin bildirdikleri “*Onun yüzü, ayın on dördü gibi parlardı.*” ifadelerinden ayın on dördü ile Hz. Peygamber sembolize edilmektedir<sup>133</sup>. Hristiyan inancına göre Hz. İsa kutsal ışığı temsil etmektedir. Dairevi pencereden giren ışık Hz. İsa'nın kutsal ışığını sembolize edebilir. Dairevi pencerenin hemen altında mihrabın taç kısmında sıralanmış olan 12 adet su kabağı bezemesi ile on iki imam veya on iki havari sembolize edilmiştir. Su kabağı bezemesi iki boğumlu olması insanın beli, sap kısmı ise başı oluşturan stilize insan figürüne benzemektedir. Mihrap etrafında kazıma tekniği ile oluşturulmuş su kabağı bezemesi bordür şeklinde dört tarafa yerleştirilmiştir. Su kabağının burada da insanları temsil ettiği düşünüldüğünde İslam'ın kiblesi olan Kâbe'nin etrafında yapılan “tavafı” sembolize etmektedir. Mihrap panolarında görülen çarkıfelekler üzerinde de Kâbe sembolizmi ve tavaf ibadeti görülmektedir. Kâbe'nin kare planlı olduğu düşünüldüğünde çarkıfeleklerin merkezindeki kare Kâbe'yi temsil etmekte çarkıfelek kolları da tavafı döngüyü sembolize etmektedir. İslam'ın kiblesi Kâbe ile Kâbe'ye yönelen mihrap arasındaki bağ bu şekilde kombine edilmiştir.

**Yedi Kollu Şamdan Sembolü:** Mihrap nişi içine girerek yukarıya bakıldığında siyah ve beyaz taşların ardışık diziliminde beyaz taşlar ile oluşturulmuş yedi kollu şamdan ve

<sup>129</sup> Keskin, Oya, Sevtap Yılmaz, Su Kabağı Lifi (Luffa Cylindrica)-Epoksi Kompozitinde Sesin Yutulma Performansını Etkileyen Parametreler, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, S.24 (1), 2020, s.201-208, s.201-203,206.

<sup>130</sup> *Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri*, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.360,361. (1. Krallar 6. Bab, 1-37. Paragraf)

<sup>131</sup> Harman, Ömer Faruk, Süleyman, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, C.38, s.56,60, s.56.

<sup>132</sup> Tunçel, Oğuz, Kitabın İlk Formu: Eski Mezopotamya'nın Kil Tabletler, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25), 2020, s.305-321, s.308,310.

<sup>133</sup> Köksal, Mustafa Asım, *Peygamberler Peygamberi Hazreti Muhammed (Aleyhisselam) ve İslamiyet*, İzmir: Işık Yayınları, 2011, C.1-2, s.120.



izdüşümünde şahniş tonozunda bulunan sekiz kollu yıldız görülmektedir. Yedi kollu şamdanın ortasına sekiz kollu yıldızın denk gelmesi ışığın uyandırdığı göstermektedir. (Çizim-9) (Foto-15)

Ramazan Sönmez eserinde, Nur suresinde bahsi geçen Nur ve Mişkat ile cem ibadetinde on iki hizmetten biri olan çerağ uyandırma arasındaki tasavvufi bağı ifade etmiştir. Nur suresi 35. ayet: “Allah **ışığıdır** göklerin ve yeryüzünün. Işığının örneği, **kandil konan bir yere benzer**, orada bir kandil var, kandil, bir sırça içinde, sırça da parıl parıl parlayan bir yıldız sanki; doğuda da olmayan, batıda da olmayan kutlu zeytin ağacından yakılmış; ateş dokunmadan da yağı, hemen ışık verecek; nur üstüne nur. Allah, doğru yolu gösterir nuruyla dilediğine ve Allah, örnekler getirir insanlara ve Allah, her şeyi bilir<sup>134</sup>.”

Sönmez ayette geçen Mişkat sözcüğünün içinde kandil bulunan bir hücre anlamında kullanıldığını ifade eder. Alevi ve Bektaşî zikrinde haftada en az bir sefer perşembe günü akşam Nur suresi 35. ayet okunduktan sonra çerağcı tarafından çerağ uyandırılır. Çerağcı şöyle dua eder: “Allah Allah çun Çerağı fahri uyardı, ol Hüda'nın aşkına. Dü-cihan fahri Muhammet Mustafa'nın aşkına<sup>135</sup>...”

Şamdan ve ışığı sembolize eden kompozisyona Mişkat bağlamında bakıldığında Nur suresi 35. ayetteki şu canlandırma ortaya çıkmaktadır. Mişkat kandilin bulunduğu bir niş olduğuna göre, mihrap nişi “Mişkat” olmaktadır. Peki Mişkat’a konan kandil nedir? İşte oda zaviyenin şeyhidir. Yüce Yaratıcı’nın ışıktan kastı bizim bildiğimiz ışık değil, bunu doğuda ve batıda olmayan kutlu zeytin ağacından yakılmış, ateş dokunmadan da ışık verir ifadesinden anlıyoruz. Yüce Yaratıcı bu ayette ifade etmek istediği bätünü olguyu Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mimarı mihraba yerleştirdiği mimari sembolizm ile canlandırıyor. Işık nerde? Sekiz kollu yıldız olan tonozda. Işık nerden çıkıyor? Mihraptaki yedi kollu şamdandan. Şamdanın bulunduğu niş ayette bahsi geçen Mişkat’tır. Mişkat içindeki kandil ne? Mihrapta namaz kıldırın şeyh. Ayeti anlayarak mimari kurguya bakıldığında tıpkı video gibi canlanan bir kurgu görülüyor. Peki Yüce Yaratan kandille ilgili yani şeyh ile ilgili ne diyor?

Allah göklerin ve yerlerin ışığıdır, ışığın bir örneği ise Mişkat’taki kandildir. Işığın kaynağı Yüce Yaratıcı olduğu için kandil sırça içinde parlıyor. Işığın kaynağını Yüce Yaratıcı’dan alan şeyh vasıtasıyla Allah dilediği kimseye doğru yolu gösteriyor. Allah örnekler getirir insanlara, yani burada bahsettiğim duruma zahiri gözle değil, bätünü gözle bakınız, sizler anlayasınız diye zahiri bir örnek ile yol göstermekteyim. Hem ayete hem mimariye bu gözle bakılırsa, Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mimarının gnostik kadim bilgilere sahip olduğunu ifade etmek gerekir.

**Palmet Rumi Sembolü:** Harimde bulunan sivri kemerli pencere alınlıkları içerisine düz oyma ve oluklu oyma tekniği kullanılarak palmet, rumi ve dallardan oluşan stilize bitkisel

<sup>134</sup> Kur’ân-ı Kerîm Meâli. çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009, s.353.

<sup>135</sup> Sönmez, Ramazan, Alevilik ve Bektaşîlik’te “Nur” ve “Mişkat” Kavramlarının Nur Suresi 35. Ayeti Bağlamında İzahı ve Bir İbadet Formuna Dönüşmesi, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.97, Mart 2021, s.177-188, s.180,182.183.

bezeme görülmektedir. (Çizim-10) (Foto-16) İlk bakışta bitkisel bezemenin dışında bir şey görülmez iken detaylı incelendiğinde bir anlatımı olan kompozisyon göze çarpmaktadır.

Alev Kuru eserinde; palmet motifinin M.Ö. 3000'de Mısır sanatında sonrasında ise Minos, Mezopotamya sanatı, Anadolu'da Hitit ve Fenike sanatında görüldüğünü ifade eder. Orta Asya'da ise M.Ö. VI-V. yüzyıllara tarihlenen I. Pazırık kurganından çıkan ahşap at koşum takımlarında görülen palmet motifi Türklerinde bu motifi erken dönemlerinden beri kullandıklarını göstermektedir. İslam öncesi Türk inanç sisteminde Budizm'de önemli bir yeri olan çiçek Buda'yı temsil etmesi bakımından da önemlidir<sup>136</sup>.

Alınlığın merkezine aşağıdan yukarı doğru bakacak olursak, en altta üç dilim üzerinden uzayan üç daldan kompozisyonun ortaya çıktığı görülmektedir. (Çizim-10) Aşağıdaki üç dilimin sağ ve solda olanı büyük rumiler oluşturarak dallar ve yapraklarla her iki tarafı doldurmaktadır. Üç dilimden ortada olanı ise esas anlatımı sağlayan dalı yukarı vermektedir. Üç dilimin ortasındaki daldan yukarı çıkan olgu tıpkı bir mum alevi gibi betimlenmiş ve iki yanına çanak yaprak açan ama taç yaprağı olmayan bir palmete dönüşmüştür. Üç dilimden gelen yukarıda çanak yaprak açarak mum ışığı olan olgu bir üst seviyeye çıkınca çanak yaprakları da iki yana açarak taç yaprağını çıkarmaktadır. Zahiri yönden palmet stilize bitkisel bezeme olarak değerlendirilse de palmet aslında karanlığı ikiye yararak ortaya çıkan ışığın sembolize edilmiş halidir. Malatya Arslantepe'de bulunan Milid Kralı Sulumeli kabartmasında tanrının elinde tuttuğu bir demek ışık görülürken bir başka Arslantepe ortostatında iki abgallunun arasında çanak yaprakları ve ışık demetli taç yaprağı bulunan ışık ağacı (palmet) görülmektedir. (Foto-17) Bu kabartmalardan anlaşılacağı üzere palmet, ışığın orta çıktığı hayat ağacıdır.

Kompozisyonun merkezinde bulunan palmetin ışık saçması Nur suresi 35. ayette bahsi geçen Mişkat içindeki kandili anımsatmaktadır. Zira palmetin etrafında dallarla oluşturulan çerçeve, Nur suresi 35. ayette kandilin bulunduğu yer anlamına Mişkat'ı sembolize etmektedir.

Kompozisyona bu gözle tekrar baktığımızda aşağıdaki üç dilim halk ve dünya işlerini simgelemekte, iki yandaki dilim dalları ve dolambaçlı halleriyle dünya temasını, ortadaki dilimde dünyada var olma amacını anlayarak erenler yoluna giren canı temsil etmektedir. İki yandaki dilimler dolambaçlı iken orta yol dümdüz ve yukarı doğrudur. Orta yolu tercih eden kişinin gönlünde yanan ilahi aşk ateşi bir mum alevi ile sembolize edilmiştir. Bu yanmanın sonunda dünyada varoluş gayesini gerçekleştiren kişi Nur suresi 35. ayette Yüce Yaratıcı'nın *nur üstüne nur* teveccühüne karşılık gelen makama yükselir.

### Yapının Minaresi Üzerine Değerlendirme

Minare yapının kuzeydoğu köşesine yapıya bağımlı olarak inşa edilmiştir. Minareye son cemaat yerinin doğu kenarında bulunan girişten geçilerek ulaşılmaktadır. Yüksekliği 21,30 m olan<sup>137</sup> minare yapının anıtsallığı düşünüldüğünde biraz bodur kalmaktadır. Kare kaide

<sup>136</sup> Kuru, Alev Çakmakoglu, Orta Asya Türk Sanatından Palmet ve Lâle Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme, Ankara, *Bellekten*, C.LXI. S.230, 1997, s.37-41, s.39-41.

<sup>137</sup> Altın, Alper, *Gaziantep Türk İslam Mimarisi (Eyyubilerden Cumhuriyete)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 201 s.618.

üzerine silindirik ve tek şerefelidir. Minare gövdesinin kuzeye bakan kenarında dışa taşkın dairevi rozet içerisinde merkezinde penç motifi bulunan bitkisel bezemeli altı kollu yıldız bulunmaktadır. Minarenin gövdesinin alt tarafında zencirek motifli bilezik görülürken üst gövdede yine bilezik biçiminde lombard bandı dizisi görülmektedir. (Foto-18) Erken Osmanlı döneminde Lala Şahin Paşa Türbesi'nin (M. 1348) batı cephesinde lombard bandı süslemesi bulunmaktadır<sup>138</sup>. (Foto-19) Yıldırım Özbek lombard bandı süslemesinin İstanbul'da Ceneviz ve Galata yapılarında görülen Latin mimarlığı kökenli bir süsleme olduğunu belirtir. Kaynağı İtalyan kent devletleri olan lombard bandı erken Osmanlı mimarisinde kullanılmıştır. Mukarnaslı şerefe kısmında hurma gövdesi motifi bilezik biçimine şerefeye yerleştirilmiştir.

Minarenin bodur olması, gövdesindeki zencirek motifi ve şerefe kısmındaki hurma gövdesi motifi Gaziantep'in Nizip ilçesinin Adaklı köyünde bulunan, Adaklı köyü Aşağı Cami veya Adaklı Mahallesi Muhammed Deniz Cami olarak bilinen caminin minaresi ile bire bir benzerlik göstermektedir. (Foto-20)

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'si minaresinin yeniden yapıldığına dair bir bilgi şerri sicil kayıtları ve yayınlarda görülemez. Sadece Miladi 1597 tarihli sicil kaydında "*caminin yıkılmaya yüz tuttuğundan tamir edilmesini istemeleri*" şeklinde bir kayıt bulunmaktadır<sup>139</sup>. Bu kayıta da yıkıldı ifadesi geçmemektedir. Böylece minare külliyesinin inşa tarihi olan 1546-1559 yıllarında inşa edilmiş olmalıdır. Minarenin bodur olması depremlerden hasarsız şekilde çıkmasını sağlamış olabileceği gibi herhangi bir çatlama ayrılma durumunda minare sökülüp aynı malzeme ile yeniden eski halini almış olabilir.

Adaklı köyü Aşağı Cami son cemaat yerinde okuyamadığımız üç tarihi kitabe bulunması ve minarenin Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami minaresine bire bir benzemesi aynı zamanda ve aynı usta-mimar tarafından yapılmış olabileceği fikrini ortaya çıkartır.

### Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Planı Üzerine Bir Değerlendirme

Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami planı şahnişli kare plan olarak değerlendirilmektedir. Şahnişli kare planın kapalı Yunan haçı planı ile benzerliğini yukarıda ifade etmiştik. Kapalı Yunan haçı planında mekânın merkezinde dört serbest ayağın taşıdığı kubbe ve bir kenardan dışa taşan apsis (şahniş) bulunmaktadır. Halep Behram (Behramiye) Paşa Cami 1578-83 planında harimin merkezinde dört serbest ayak ile güney kenardan dışa taşan üç cepheli şahnişli bulunmaktadır. Şahnişli kare plan bakımından Halep Behramiye Camisi'ne benzeyen Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'nin benzer bir örneğinin Gaziantep Şirvani Camisi'nde uygulandığını düşünmekteyiz. Alper Altın eserinde Şirvani Cami'nin ilk yapım tarihini XIV-XV. yüzyıllar olabileceğini ifade etmektedir<sup>140</sup>. Kitabesinde "*bu kapı bin doksan iki yılda yenilendi*" ifadelerinde Hicri 1092 Miladi 1681 yılında<sup>141</sup> yenilendiğini anlamaktayız. Şirvani Cami güney beden duvarı ve cephesi yapının bütünü ile uyumsuz olduğu gözlenmektedir. Harimdeki iki

<sup>138</sup> Safiyüddin Erhan, M., Şihabüddin Lâla Şahin Paşa Hayatı, Vakıfları ve Külliyesi, *Sultan I. Murad Hudâvendigâr ve Dönemi*, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2012, s.196-231, s.204,205,214.

<sup>139</sup> Çam, Nusret, *Gaziantep Şeyh Fethullah Külliyesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989, s.35.

<sup>140</sup> Altın, Alper, *Gaziantep Türk İslam Mimarisi (Eyyubilerden Cumhuriyete)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015, s.553.

<sup>141</sup> Yakar, Halil İbrahim, *Gaziantep Kitabeleri Bir Şehrin Hüviyeti*, Ankara: Sonsöz Gazetesi Matbaacılık, 2014, s.76.

destek doğu, batı ve kuzey cephe kusursuz ve simetrik şekilde yapılmıştır. Güney beden duvarı yapının bütününden daha kalın yapıdadır. Güneydoğu köşede girinti bulunurken güneybatı köşede girinti bulunmamaktadır. (Çizim-11) Genel olarak yapıya uyumsuz olan güney beden duvarının kitabede ifade edilen 1682 yılında onarılırken yapıldığını düşünmekteyiz. Yapının mihrap hizasından kuzeyini göz önüne aldığımızda güney cephesini hayal etmek hiçte zor değildir. Halep Behramiye Cami planında veya kapalı Yunan haçı planında görüldüğü üzere harimin merkezinde bulunan dört serbest destekli ve şahnişli kurgunun Şirvani Camisi'nde de uygulanmış olması mümkündür. Şirvani Cami'nin ilk yapıldığında harimin merkezinde dört serbest paye ve güney cepheden dışa taşan şahnişi olduğunu düşünmekteyiz. (Çizim-12) Restitüsyon önerimiz doğru ise Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi'nde görülen şahnişli kare plan Gaziantep'teki bir başka yapı olan Şirvani Cami'de görülmüş olacaktır.

## SONUÇ

Gaziantep ili tarihi camileri arasında üzerinde taşıdığı sembolizm ve anıtsallık bakımından diğer camilerden ayrılan Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami şehrin Süleymaniye'si niteliğindedir. Zaviyeli-cami olması ve manastır kültüründen beri süregelen heterodoksi, yapıya ayrı bir misyon yüklemektedir. Yapı Mimar Sinan'ın Mimarbaşılık vazifesini yaptığı dönemde 1546-1559 yılları arasında inşa edilmiştir. Sinan'ın eyalet ve şehir mimarları ile koordineli şekilde çalışması, şehir ve eyalet mimarlarının projeleri ile beraber Payitaht'ta Sinan ile istişare etmesi Sinan'ın imparatorluk sınırlarındaki inşa faaliyetlerine kayıtsız kalmadığını göstermektedir. Gaziantep için anıtsal nitelikteki bir yapı olan üstün sanat, mimari, entelektüellik ve matematik becerisini üzerinde barındıran Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami tasarımında Sinan'ın dahil olması akla yakındır. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami mimarı ile ilgili belge olmaması, kayıtlarda Sinan'ın isminin geçmemesi yapıyı Sinan'ın tasarlamadığını göstermez. Sinan'ın henüz yeniçeri iken Kanuni'nin Irak 1534 seferinde bölgeye gelmiş olması ve bölge mimarisini incelemiş olması, Halep Hüsreviyye ve Adiliye Cami ile Diyarbakır Behram Paşa Cami'nin mimarının Sinan olması, Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami ile yapılar arasındaki benzerlikler delil niteliğinde olup caminin mimarının Sinan olduğu fikrini kuvvetlendirmektedir. Hüsreviyye Cami inşasında görev alan Hristiyan mimar "Mi'mâr Rûmî Naşrânî" Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami inşasında Sinan ile beraber çalışmış olması mümkün görülmektedir. Zira manastırlarda yetişen yetenekli mimarlar olması<sup>142</sup>, Mi'mâr Rûmî Naşrânî'nin Hristiyan olması, Şeyh Fethullah Zaviyeli Cami üzerinde yoğun sembolizmanın yerleştirilmesi bu varsayımımızı güçlendiren etkenlerdir. Yapıda Sümer yazıtlarından dört kutsal kitaba, hermetizmden Yahudiliğe, Sâbiîliğe, Hristiyanlığa ve İslam'a kadar birçok sembol bir araya gelmiştir. Bu konsepti tasarlamak mimarlık bilgisinin ötesinde geniş bir entelektüelliğe sahip olmayı gerektirir. Tüm bu bilgiler Sinan ve Naşrânî'yi işaret etmesi önemlidir. Elimizde yazılı belge olmaması bu bilgilere temkin ile yaklaşmamızı gerektirse de ileride ortaya çıkacak yeni bulgulara kapı açması bakımından oldukça önemlidir.

Alpar'ın Şehzade ve Süleymaniye camilerini incelediği eserinde Mimar Sinan'ın Şehzade Cami'de 19, 318, Süleymaniye Cami'de 318, 110, 19, 45, 66 gibi simgesel değerleri olan kutsal sayıları bulması bizim iddiamızı güçlendiren bir başka görüş olarak oldukça

<sup>142</sup> Doğan, Sema, Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2003, C.20, S.2, s.73-89, s.76.

önemlidir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami'nin üzerinde tespit ettiğimiz sembolizm Mimar Sinan'ın Şehzade ve Süleymaniye camilerine gizlediği sayı değerlerinden hiçte farklı değildir. Bu yönü ile bakılırsa yapılar üzerindeki Sinan'ın gizli imzası görülebilir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi'nde mihrap üstünde 12 su kabağı, mihrap kavsarasında 7 kollu şamdan, taç kapıda 7 siyah su kabağı gibi kutsal değeri olan sayılar kullanılmıştır.

Bir yapı veya süslemeyi incelerken zahiri boyutunu terminolojik kavramlar ile anlatmak o yapıyı belgelemek için önemlidir fakat o yapı üzerindeki sembolik öğeleri görmek yapıyı inşa edenlerin düşünce dünyasını anlamak ve anlatmak doğru tespitler yapabilmemiz için elzem görülmektedir. Ancak böylece yapıyı ortaya koyan düşünceyi, insan doğa ilişkisini, insanın zihin dünyasını, dönemin sosyolojik ve kültürel atmosferini anlayabiliriz. Çalışmamızda Sümer tabletleri, kutsal kitaplar, halk ozanları, dönemimin mütefekkirleri, yaşanan tarihi olaylar, dinler içerisindeki heterodoks akımlar gibi kaynaklar ile Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami anlaşılmasına çalışılmış ve görülen semboller değerlendirilmiştir. İlk tapınak Âdem sembolizmini yazılı metinler ve kutsal kitaplarda ifade edilmiş, Şeyh Fethullah Zaviyeli-Camisi'nde ise tabiri caizse söz ete kemiğe büründürülmüş ve harimin ortasında bulunan sekizgen paye ile canlandırılmıştır. Mimar tarafından plan üzerinde makili kufi hat ile “Ya Hak” yazılması plan üzerinde tespit edilen ilk yazı örneği olması açısından önemlidir. Eski Ahit Süleyman Tapınağı tarifinde ahşap duvar kaplamaları üzerindeki hurma ağacı ve su kabağı bezemeleri kullanıldığı ifade edilmektedir. İslam sanatında da görülen “**su kabağı**” bezemesi bazı yayınlarda palmet vb. olarak ifade edilmiş, kökeni Eski Ahit olan su kabağı bezemesi terminolojiye kazandırılmıştır. Ayrıca su kabağı, hurma ve Hindistan cevizi gibi lifli maddeler ile oluşturulan kompozit karışım ile iç mekânı kaplamanın mekândaki ses akustiğine katacağı etki bilimsel olarak kanıtlanmıştır. Peki bu bilimsel gerçeği Eski Ahit yıllar öncesinden nasıl bilebilir?

Zaviyenin işlevsel kullanımı manastır yapıları ile benzerlik göstermektedir. Kentten uzak ulaşılması güç konumlara yapılması, keşişlerin hem zahiri hem batını ilimlerde eğitilmesi, inzivaya çekilmek, kendini aramak, içsel yolculuklara merkez olması gibi birçok yönden zaviye yapıları ile ortak yönleri bulunmaktadır. Zaviye tipi veya ters T plan tipi olarak bilinen tipin Mezopotamya Eridu tapınaklarından apsisli kiliselere, kapalı Yunan haçı planına ve sonunda zaviyeli-camilerde kullanılan ters T plan tipine evrilmesi gözlemlenmektedir. Manastırlarda “mimari” eğitimi verildiği bilgisinden hareketle manastırda yetişen mimarlar kendi oluşturdukları bir plan olan “kapalı Yunan haçı planının” bir benzerini zaviye yapılarında uygulamışlardır. Zira Osmanlı döneminde Halep Hüsreviyye Camisi'ni Hristiyan “Mi'mâr Rûmî Naşrânî'nin” inşa etmesi ve Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami inşasında da çalışmış olduğunu düşündüğümüz mimarda manastır kökenli bir mimar olması muhtemeldir. Halep'te inşa edilen Behram Paşa Cami'de planı da benzer kurgudur.

Camide görülen şahnişli kare planın, Mezopotamya'dan günümüze gelmesi dikkat çekicidir. Kilise mimarisinde kapalı Yunan haçı planının da bu gelişimin sonucu olması köken araştırmaları bakımından yol göstericidir. Zaviye yapısını Anadolu'da en erken örneklerini Miladi 1224 tarihli vakfiyesi bulunan Malatya, Arapgir, Hasan Onat Zaviyesi'nde görmekteyiz. Günümüzde cem evi olarak hizmet veren bu zaviye yapıları Alevi-Bektaşî inancı cem evlerinin öncüsü olması çok önemlidir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami planında görülen “Ya Hak” esması

plan üzerinde tespit edilen önemli bir özelliktir. İslam sanatında da sıkça gördüğümüz palmet motifinin M.Ö. XII-X. yüzyıllar arasına tarihlenen Malatya Arslantepe kabartmalarında ışık ağacı olarak görülmesi süslemenin kökeni ve sembolik anlamını açısından önemli bir benzerliktir. Yeniden doğuş, içindeki ışığın dışa çıkması, ilahi ruhun keşfi gibi tasavvufi anlamları üzerinde barındıran bezeme bu yönü ile düşünüldüğünde kutsal bir motiftir. Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami şahniş tonozu kesişme yerine yerleştirilen sekiz kollu yıldız içerisinde sekiz ışın barındıran Mezopotamya’da yazı öncesi dönemlerden beri varlığını sürdüren “DINGIR-AN” tanrı logogramı olması sembolün devamlılığı açısından çok önemlidir.

## KAYNAKLAR

Abu'l-Farac, Gregory, *Abu'l-Farac (Bar Hebraeus) Tarihi*, çev. Ernest A. Wallis Budge, Ömer Rıza Doğrul, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, C.II, 1950.

Âşık Paşa, *Garip-Nâme*, haz. Kemal Yavuz, İstanbul, Türk Dil Kurumu Yayınları, C.I/1, I/2, 2000.

Altın, Alper, *Gaziantep Türk İslam Mimarisi (Eyyubilerden Cumhuriyete)*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2015.

Altın, Alper, Türk İslam Sanatı Geometrik Süslemesinde Ali İsminin Üç Kollu Çarka Uyarlanması, *Akademik Hassasiyetler Dergisi*, C.6, S. Sanat Tarihi Özel Sayısı, 2019, s.23-54.

Arıkdal, Ergün, *Büyük Sentez Tekamül*, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1999.

Arpat, Atilla, “Sinan Camilerinde Kutsal, (Mistik) Boyutlar ve Modüler Düzen”, İstanbul: *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.28, 1984, s.1-28.

Avcı, Casim, “Şeyh”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, C.39.

Avcu, Ali, *Gnostik ‘Kurtarıcı Bilgi’ (Gnosis) Anlayışı ve İsmaililik’teki Tezahürleri*, e-Makalat Mezhep Araştırmaları Dergisi 12/2 (Aralık 2019), s.319-352.

Bağcı, Serpil, Filiz Çağman, Günsel Renda, Zeren Tanındı, *Osmanlı Resim Sanatı*, İstanbul: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2006.

Crawford, Harriet, *Sümerler ve Sümerler*, çev. Nihal Uzan, Ankara: Londra Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü, Arkadaş Yayınevi, 2004.

Cohn-Sherbok, Dan, The Alphabet in Mandaean and Jewish Gnosticism, *Religion*, S.11, 1981, s.227-234.

Çam, Nusret, *Gaziantep Şeyh Fethullah Külliyesi*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, 1989.

Çam, Nusret, *Türk Kültür Varlıkları Envanteri Gaziantep*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2006.

Çoğ, Mehmet, İslam-Bizans ilişkileri bağlamında “Pavlikanlar” Üzerine Bir Değerlendirme, *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, S. 13:2, 2008, s.73-87.

Denkhalbant Çobanoğlu, Ayşe, Silivrikapı Hadım İbrahim Paşa Camii’nin Plan Özellikleri ve Klasik Dönem Osmanlı Mimarlığı İçinde Benzer Örnekler Üzerine Bir Değerlendirme, *Art-Sanat Dergisi*, S.11, s.101-140.

Develioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Ankara: Aydın Kitabevi, 2017.

Efe, İsmail, Beylikler Döneminin Nadide Eserlerinden Beyşehir’deki Eşrefoğlu Camii, *Uluslararası Orta Anadolu ve Akdeniz Beylikleri Tarihi, Kültürü ve Medeniyeti Sempozyumu I: Eşrefoğulları Beyliği Tarihi*, Ankara: 11-13 Eylül 2014-Beyşehir, s.265-295.

Erdoğan, Meryem Kaçan, XVI. Yüzyılda Halep’te Bir Osmanlı Vakfı: Behram Paşa Külliyesi, *İstanbul: Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*, S.22, 2010, s.1-26.

Eroğlu, Süreyya Bilgin, “Gaziantep Şeyh Fethullah Cami’nin Taş Süslemeleri”, *Stratejik ve Sosyal Araştırmalar Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, ed. Mehmet Ali Karaman, İstanbul: Gece Kitaplığı, 2018, s.395-422.

Esin, Emel, *Orta Asya’dan Osmanlıya Türk Sanatında İkonografik Motifler*, İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2004.

Evliyâ Çelebi, *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, çev. Seyit Ali Kahraman, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011, C. 9.

Eyice, Semavi, Hüsreviyye Cami, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1999, C.19, s.57,58.

Eyice, Semavi, “İlk Osmanlı Devrinin Dini-İçtimai Bir Müessesesi Zâviyeler ve Zâviyeli-Camiler”, *İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi Mecmuası*, C.23, Ekim 1962-Şubat 1963, s.3-80.

Deveci, Abdurrahman, Ağaç Öy: Türkmen Çadırı, İstanbul: *Türk Dünyası Araştırmaları*, S.200, 2012, s.109-124.

Doğan, Sema, Ortaçağ Manastır Sistemi: Doğu ve Batı Manastırları, *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2003, C.20, S.2, s.73-89.

Fidan, Maksude Kurt, *Gnostik Metinlerde Dişil İmgeler: Nag Hammadi Literatürü Örneği*, İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2019.

Gök, Turgay, Kadı Kemaleddin (Boyacı) Cami Banisi ve İnşa Tarihi ile İlgili Önermeler, *Gaziantep: Arulis Dergisi*, S.11, 2022, s.47-51.

Gündüz, Şinasi, “Sâbiîlik” *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2008, C.35, s.341-344.

Güzelbey, Cemil Cahit, *Gaziantep Camileri Tarihi*, Gaziantep: 1992.

---

Harman, Mürüvet, “Kırkbudak Şamdanları ile İlgili Bir Deneme”, *Sanat Tarihi Yıllığı*, S.28, 2019, s.55-80.

Harman, Ömer Faruk, Süleyman, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, C.38, s.56,60.

Işık, Caner, “*Derviş Ruhân*” Örneğinde Alevi-Bektaşî Dervişlik Geleneği, Van: Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, 2008.

İbn Havkal, *10. Asırda İslam Coğrafyası*, ter. Ramazan Şeşen, Yeditepe Yayınları, 2021.

İnan, Afet, *Mimar Koca Sinan*, Ankara: Türkiye Emlak Kredi Bankası Neşriyatı, 1968.

Jasser, Lamia, Salem Khalaf, Abbas Sabbağ, Adnan Mamo, *Halepte Adım Adım Osmanlının İzinde*, ed. Halil İbrahim Yakar, Ahmet Özpay, Ankara: Gaziantep Üniversitesi, 2010.

Karaata, Hüseyin, *Hüsnûname I*, haz. Ahmet Beyazlar, Gaziantep: Uğur Ofset, 2006.

Keskin, Oya, Sevtap Yılmaz, Su Kabağı Lifi (Luffa Cylindrica)-Epoksi Kompozitinde Sesin Yutulma Performansını Etkileyen Parametreler, *Süleyman Demirel Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Dergisi*, S.24 (1), 2020, s.201-208.

Kihter, Tuğrul, *Beylikler ve Eserleri Anadolu'nun Beyleri*, T Yayın, 2012.

Köksal, Mustafa Asım, *Peygamberler Peygamberi Hazreti Muhammed (Aleyhisselam) ve İslamiyet*, İzmir: Işık Yayınları, 2011, C.1-2.

Kramer, Samuel Noah, *Tarih Sümer'de Başlar*, çev. Muazzez İlmiye Çığ, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998.

Kuran, Aptullah, *Mimar Sinan*, İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayıncılık, 1986.

*Kur'ân-ı Kerîm Meâli*. Çev. Halil Altuntaş – Muzaffer Şahin. Ankara: Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 3. Basım, 2009.

Kuru, Alev Çakmakçoğlu, Orta Asya Türk Sanatından Palmet ve Lâle Motiflerinin Değerlendirilmesi Hakkında Bir Deneme, Ankara, *Belleten*, C.LXI. S.230, 1997.

*Kutsal Kitap “Tevrat, Zebur, İncil” Yeni Çeviri*, Korea: Yeni Yaşam Yayınları, 2016, s.360,361.

Maktal, Dilek Canko, Bizans Prensesi Anikia Iuliana'nın Baniliği ve Aziz Polyeuktos Kilisesi, *Mimarlık ve Yaşam*, S.2 (1) 2017, s.47-63.

Mevlâna Celâleddîn Rumi, *Mesnevi*, çev. Veled Çelebi İzbudak, göz. geç. Abdalbaki Gölpınarlı, Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları, 2018.

Necipoglu, Gülrü, *Sinan Çağı Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimarî Kültür*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2013.



Pala, İskender, Mühr-i Süleyman, *İslam Ansiklopedisi*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2020, C.31, s.523-525.

Parla, Canan, “Niğde Hüdavent Hatun Türbesi’ne İkonografik Yaklaşım”, *Turkish Studies-Social Sciences*, 2019, C.14, S.3, s.1007-1032.

Rençber, Fevzi, *Alevi Geleneğinde “Cem Evinin” Tarihsel Kökeni*, Uluslararası Türk Dünyasında Din Anlayışları Sempozyumu, 4-6 Kasım 2010.

Reşidüddin Fazlullah, *Câmiu’t-Tevârih (İlhanlılar Kısmı)*, çev. İsmail Aka, Mehmet Ersan, Ahmad Hesamipour Khelejani, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 2013.

Safiyüddin Erhan, M., Şihabüddin Lâla Şahin Paşa Hayatı, Vakıfları ve Külliyesi, *Sultan I. Murad Hudâvendigâr ve Dönemi*, Bursa: Osmangazi Belediyesi Yayınları, 2012, s.196-231.

Soykan, Aysel Nazlı, Kappadokia Bölgesindeki Kapalı Yunan Haçı Planlı Kagir Kiliselerin Mimari Özellikleri Açısından İncelenmesi, *Akademik Sanat; Sanat Tasarım ve Bilim Dergisi*, S.4 (7), 2019, s.44-65.

Sönmez, Ramazan, Alevilik ve Bektaşilik’te “Nur” ve “Mişkat” Kavramlarının Nur suresi 35. Ayeti Bağlamında İzahı ve Bir İbadet Formuna Dönüşmesi, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Veli Araştırma Dergisi*, S.97, Mart 2021, s.177-188.

Şahin, Kamil, “Edebâli”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1994, C.10, s.393,394.

Şancı, Fuat, *Arapkir Onar Köyünde Türk Eserleri*, Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, yıl.14, S.37, 2021, s.266-290.

Şaşmaz, Ayfer, *Gaziantep Manzumeleri ve Külliyesi: Şeyh Fethullah Külliyesi Üzerine Bir İnceleme*, Gaziantep: Hasan Kalyoncu Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2018.

Ocak, Ahmet Yaşar, “Baba İlyas”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1991, C.4, s.368.

Onat, Hasan, İsmâil b. Ca’fer es-Sadık, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, C.23, s.91,92.

Öz, Mustafa, Mustafa Muhammed eş-Şek’a, “İsmâiliyye”, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2001, C.23, s.128-133.

Özbek, Yıldırım, “Bursa Ulu Cami Minberi”, *Sanat Tarihi Araştırmaları*, ed. Mustafa Denктаş, Osman Eravşar, Konya: 2007, s.295-314.

Özgür Yıldız, Şenay, Gaziantep Camilerinde Görülen Bazı Güneyli Etkiler, *Sanat Tarihi Dergisi*, S.25 (1) 2016, s.85-110.

Özlu, Zeynel, *Yavuz Sultan Selim’in Kutlu Seferi Mercidâbık Savaşı*, Gaziantep: Şehitkamil Belediyesi Kültür Yayınları, 2021.

---

Özuslu, Ergün, *Antepli Hattatlar*, Sertaç Yayıncılık, Gaziantep, 2021.

Tanman, Baha, Şahkulu Sultan Tekkesi, *İslam Ansiklopedisi*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2010, C.38, s.286-289.

Topkaraoğlu, Nadir, Gaziantep Fethullah Cami ve Zaviyesi, Ankara: *Vakıflar Dergisi*, S.19, s.207-222.

Tunçel, Oğuz, Kitabın İlk Formu: Eski Mezopotamya'nın Kil Tabletler, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (25), 2020, s.305-321.

Yakar, Halil İbrahim, *Gaziantep Kitabeleri Bir Şehrin Hüviyeti*, Ankara: Sonsöz Gazetesi Matbaacılık, 2014.

Yıldırım, Yunus Emre, *Geç Kalkolitik Dönemden Erken Tunç Çağı Sonuna Kadar Mezopotamya Tapınaklarının Mimari Gelişimi ve Toplumsal Önemi*, Bursa, Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2020.

Yıldız, Sevcan, *Kiliseden Camiye Bizans Mimarisi*, Ankara: İksad Publishing House, 2020.

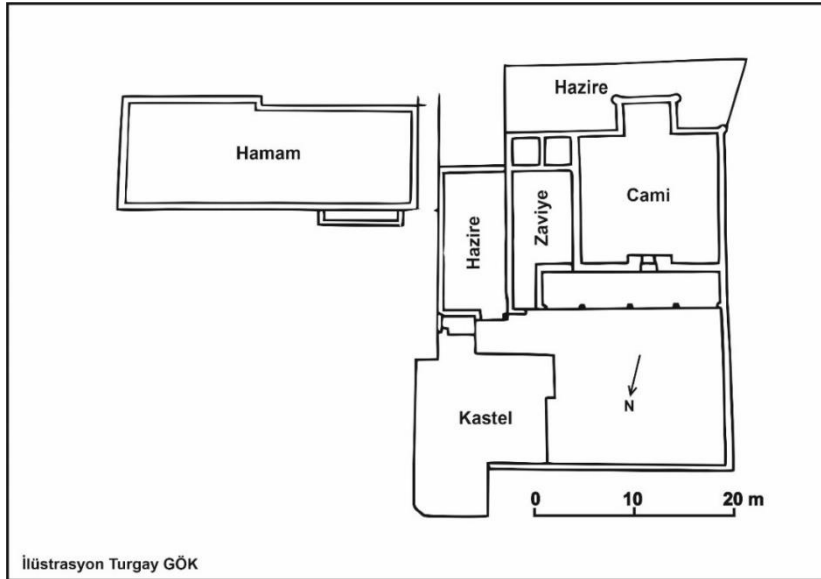
### **Kişi Kaynakları:**

Ahmet Beyazlar, Arkeolog (Araştırmacı/Yazar), Gaziantep/Şehitkamil, 1963.

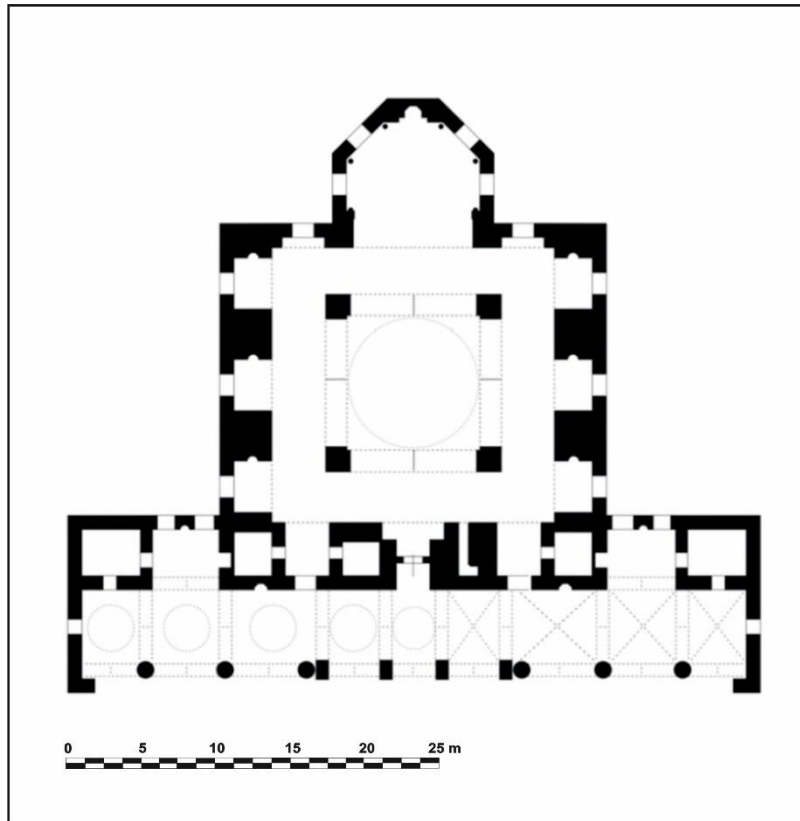
Mehmet Mustafa Dağ, Araştırmacı/Yazar (Kitapçı), Gaziantep/Şahinbey, 1978.

Taner Gök, Türkçe Öğretmeni, Malatya/Yeşilyurt, 1985.

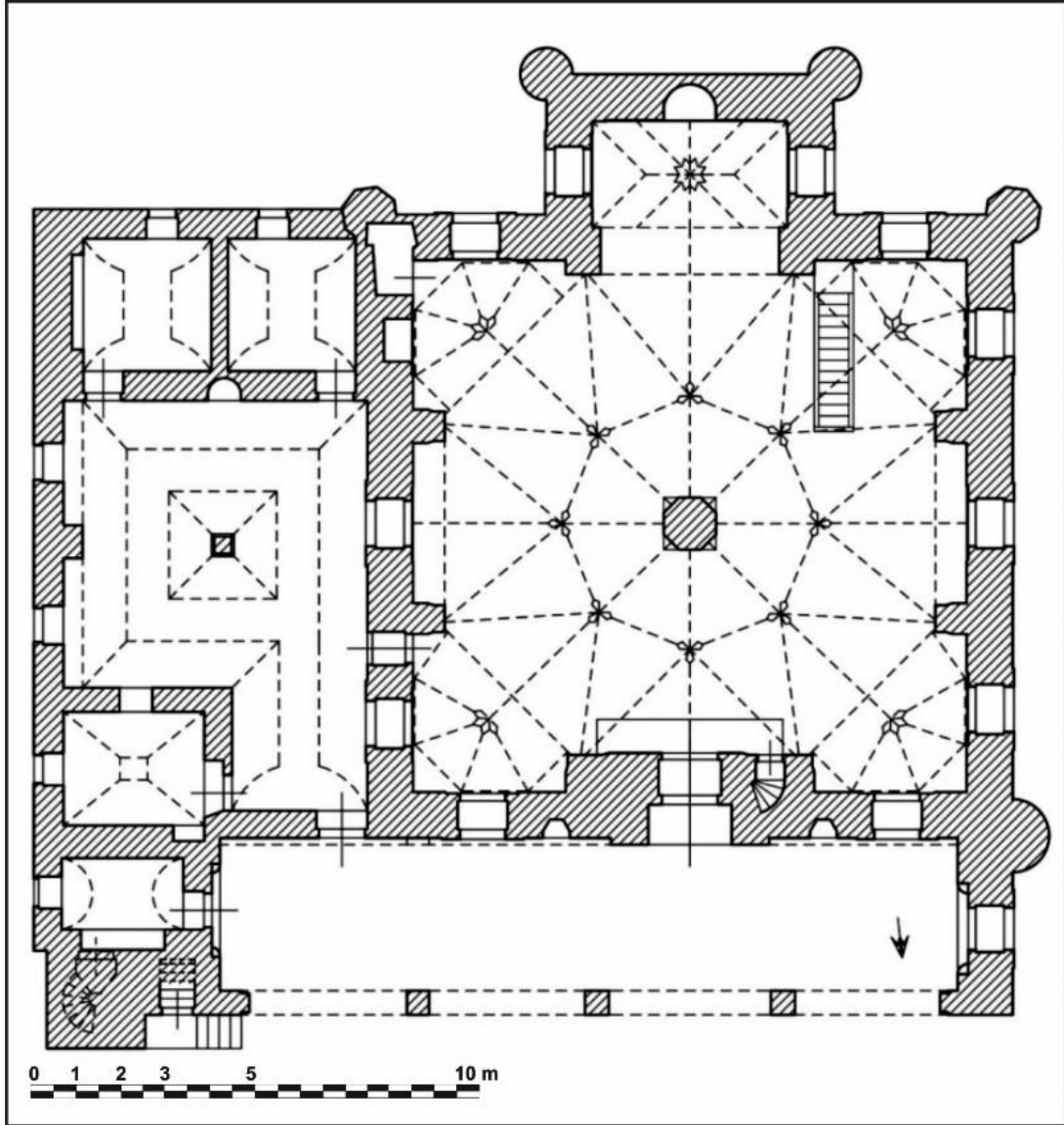
## **ÇİZİMLER**



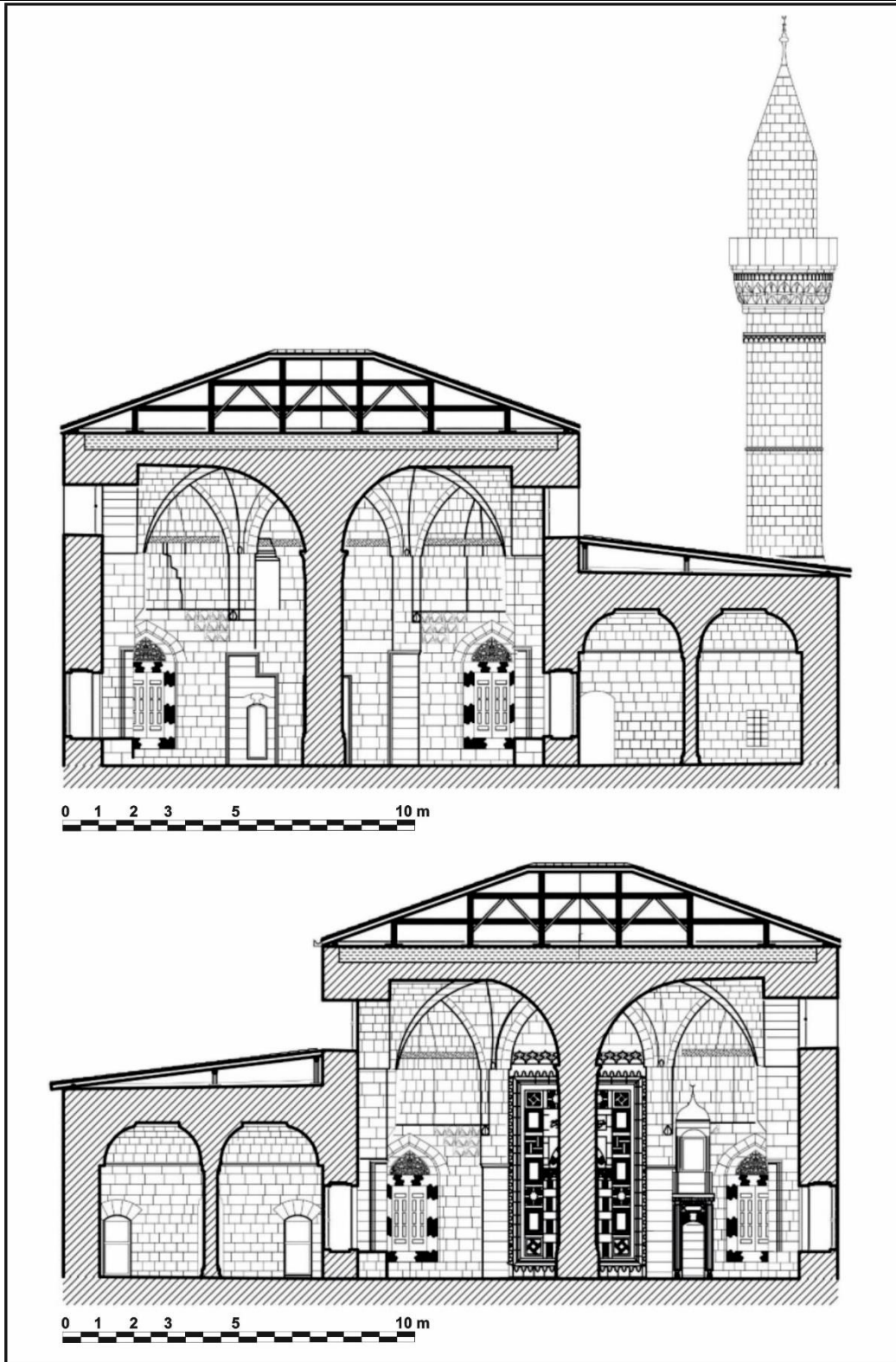
**Çizim-1:** Şeyh Fethullah Külliyesi Planı (Çam, 2006, s.120)



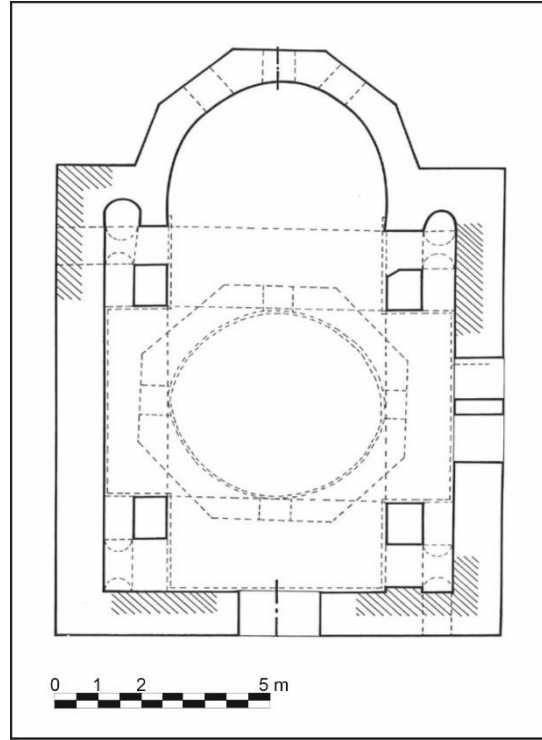
**Çizim-2:** Halep Behram (Behramiye) Paşa Cami Planı (Denkhalbant Çobanoğlu, 2019, s.132)



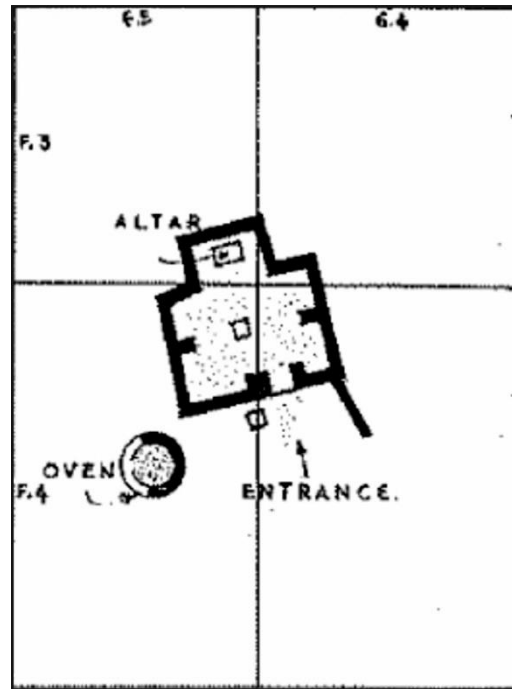
**Çizim-3:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Planı (Altın, 2015, s.627)



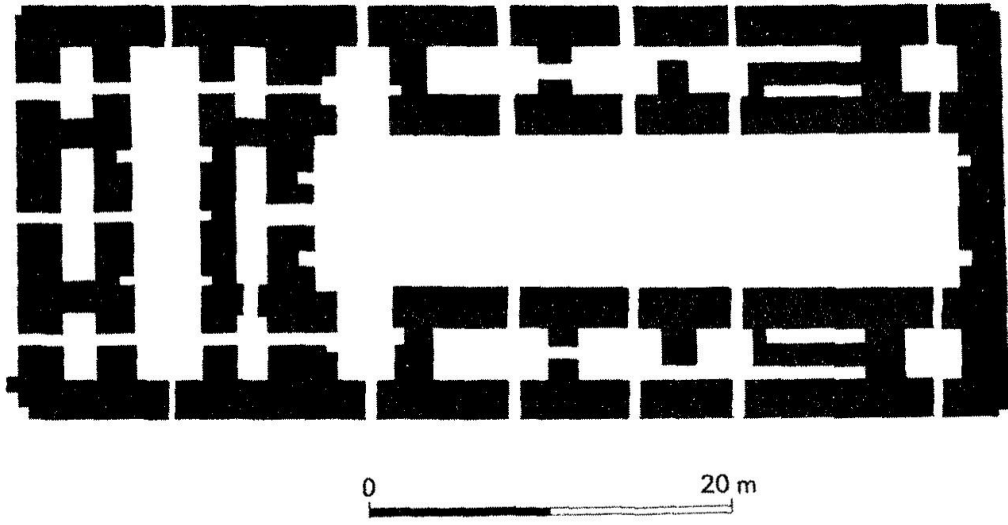
**Çizim-4:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Doğu Batı Kesiti (Altın, 2015, s.632)



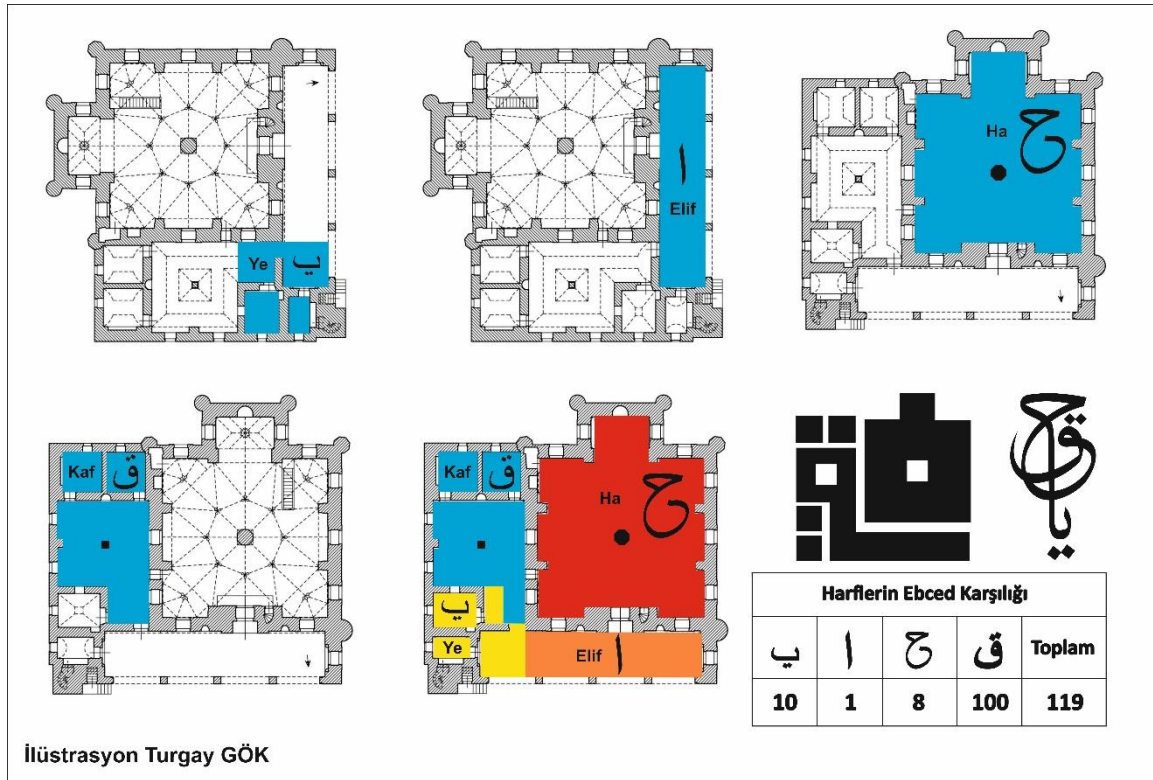
**Çizim-5:** Kapalı Yunan Haçı Plan Tipi, Yeşilyurt, Sivri Kilise (Soykan, 2019, s.49)



**Çizim-6:** Eridu XVI Tapınağı (Yıldırım, 2020, s.84)

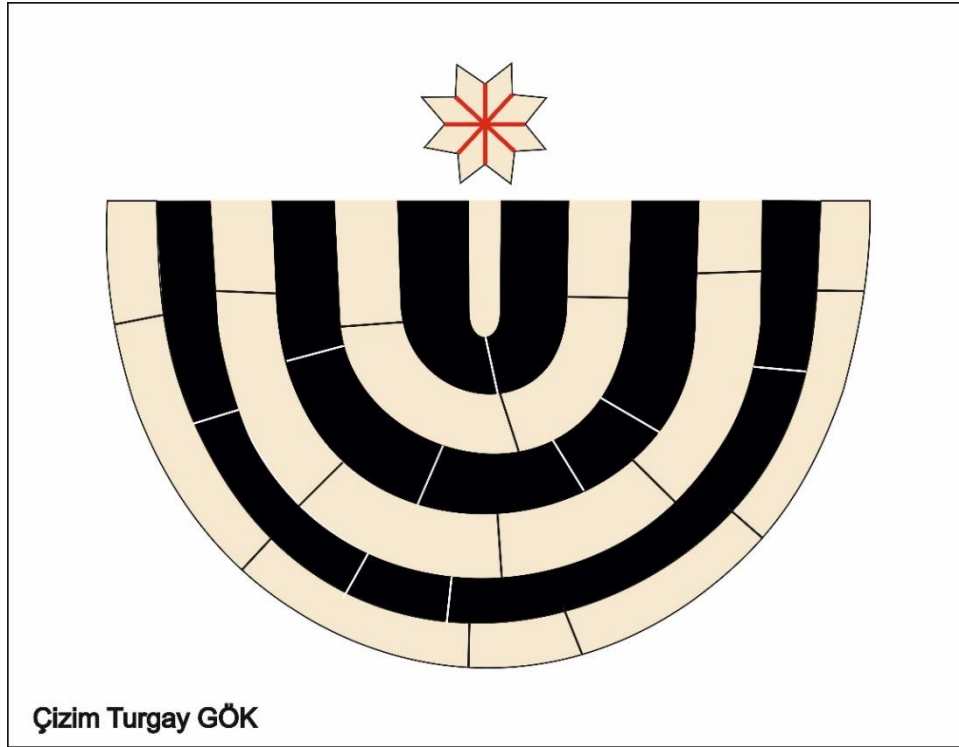


Çizim-7: Eanna IVa düzeyinden Tapınak C'nin planı (Crawford, 2004, s.76)

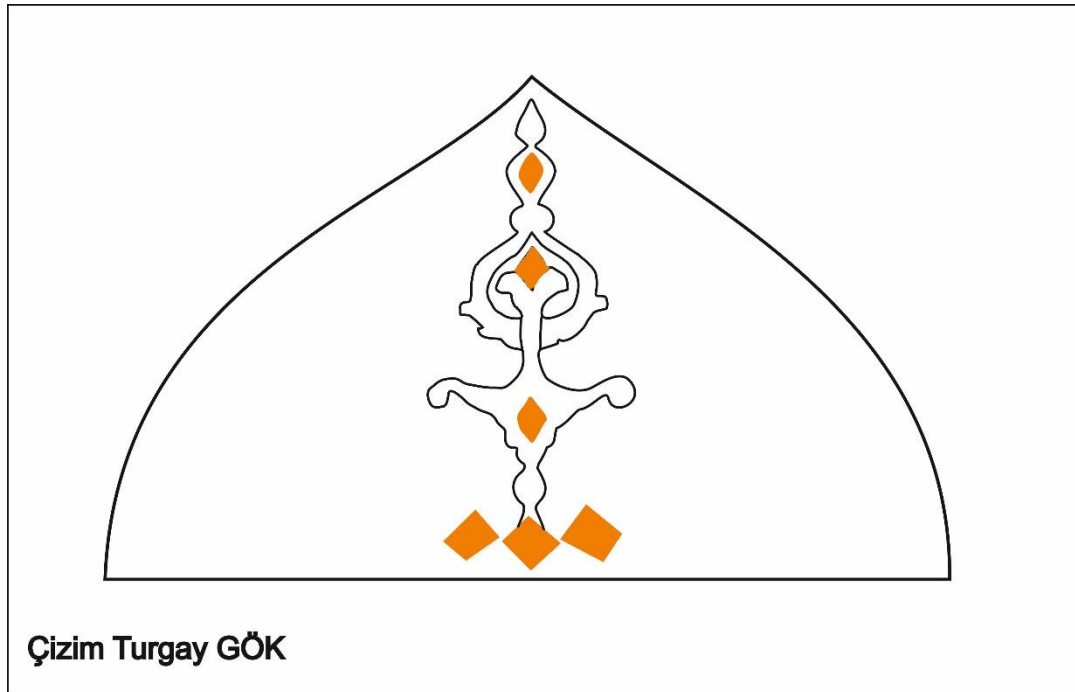


Çizim-8: Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Plan Üzerinde “Ya Hak” Esması

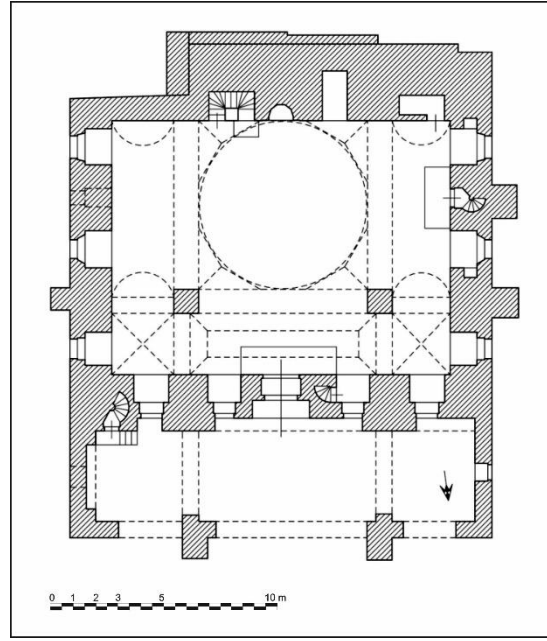




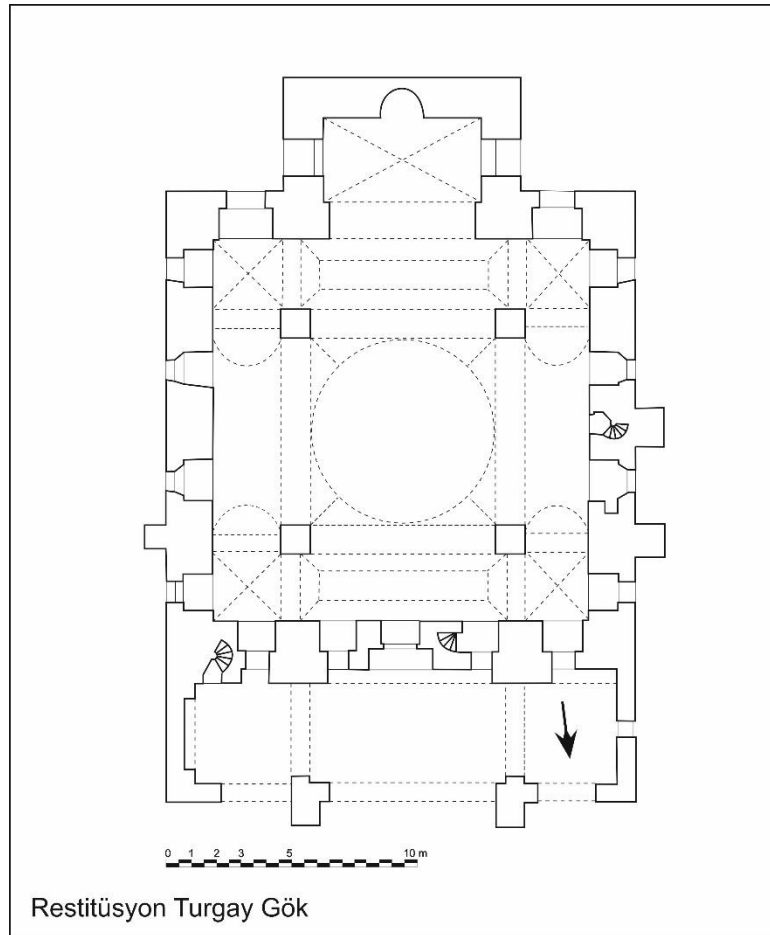
**Çizim-9:** Mihrap İçinden Yukarı Bakınca Görülen Yedi Kollu Şamdan ve Sekiz Kollu Yıldız



**Çizim-10:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Pencere Alınlığı Palmet Sembolü



**Çizim-11:** Şirvani Cami Planı (Altın, 2015, s.563)

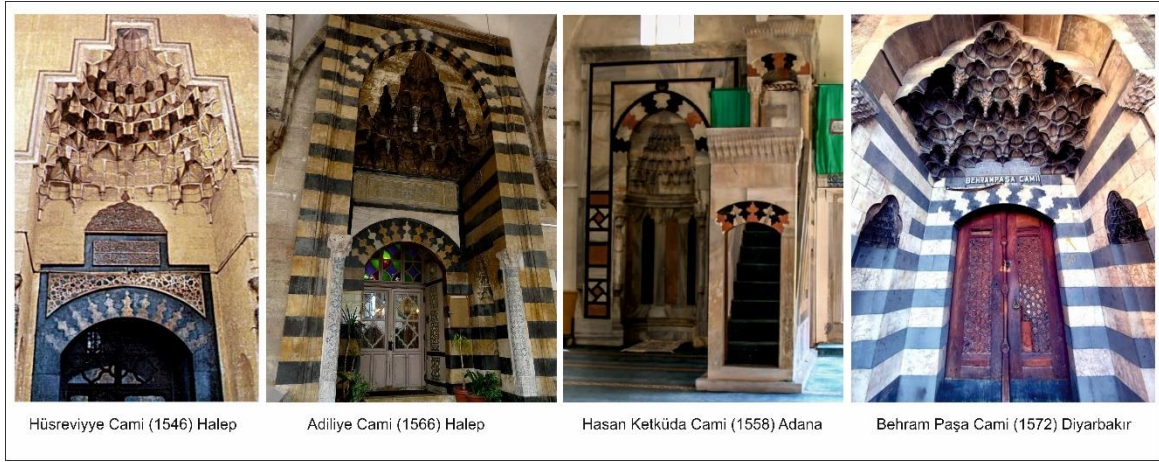


**Çizim-12:** Şirvani Cami Restitüsyon Denemesi

## FOTOĞRAFLAR



**Foto-1:** Şeyh Fethullah Zaviyesi-Cami Minber Alınlıkları Boş Kitabelikler

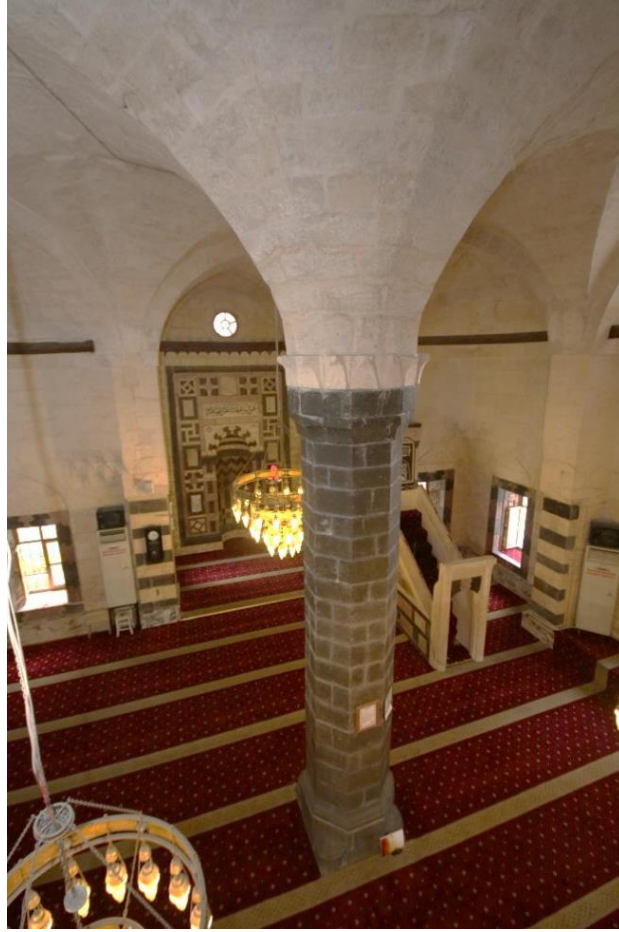


**Foto-2:** Hüseyin Camii, Adiliye, Hasan Ağa, Behram Paşa Camii Taç Kapıları ve Mihrabı

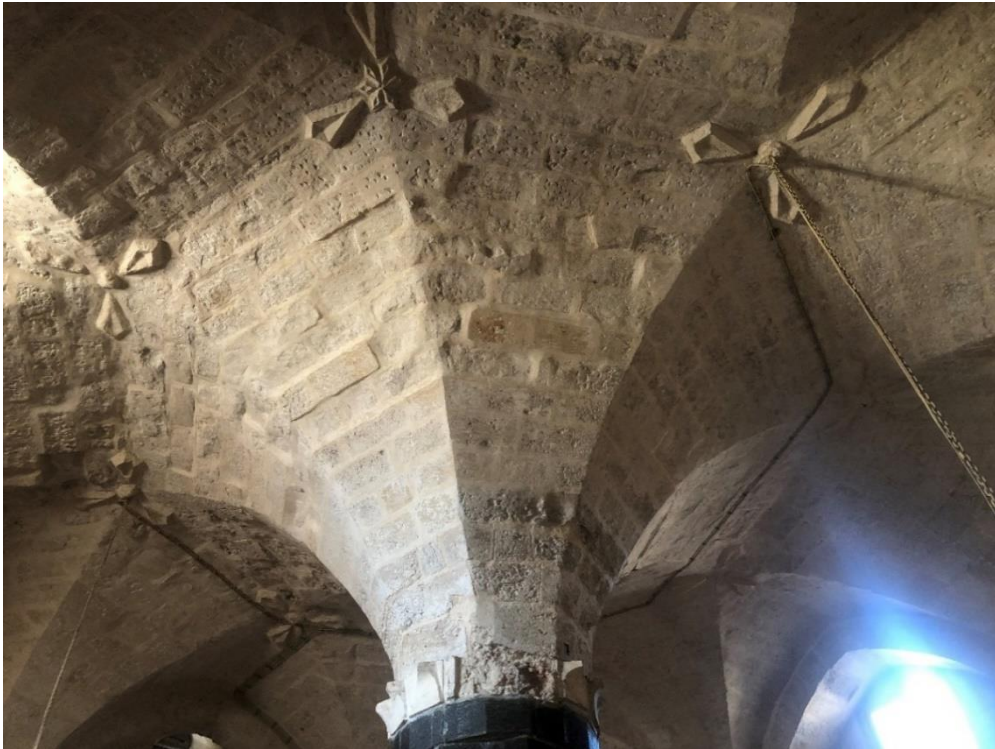


**Foto-3:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Kuzey ve Batı Cephe Payandaları





**Foto-4:** Sekizgen Paye ve Hurma Gövdesi Bezemesi ve Şemsiye Tonz (Altın,2015, s.637)



**Foto-5:** Üç Dilimli Hurma Ağacı Yaprakları ve Altı Kollu Yıldız



**Foto-6:** Hurma Ağacı Dört Dilimli Uç Yaprakları ve Altı Kollu Yıldız





**Foto-7:** Meleklerin Hz. Âdem'e Secdesi (Arifi, Enbiyânâme, 1558), (Bağcı, 2006, s.98)



**Foto-8:** Merdivenköy Şahkulu Sultan Bektaşî Tekkesi Yelpeze Tono (Tanman, 2010, s.288)



**Foto-9:** Balım Sultan Türbesi Kırkbudak Şamdanları (Harman, 2019, s.60)



**Foto-10:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Mihrabı





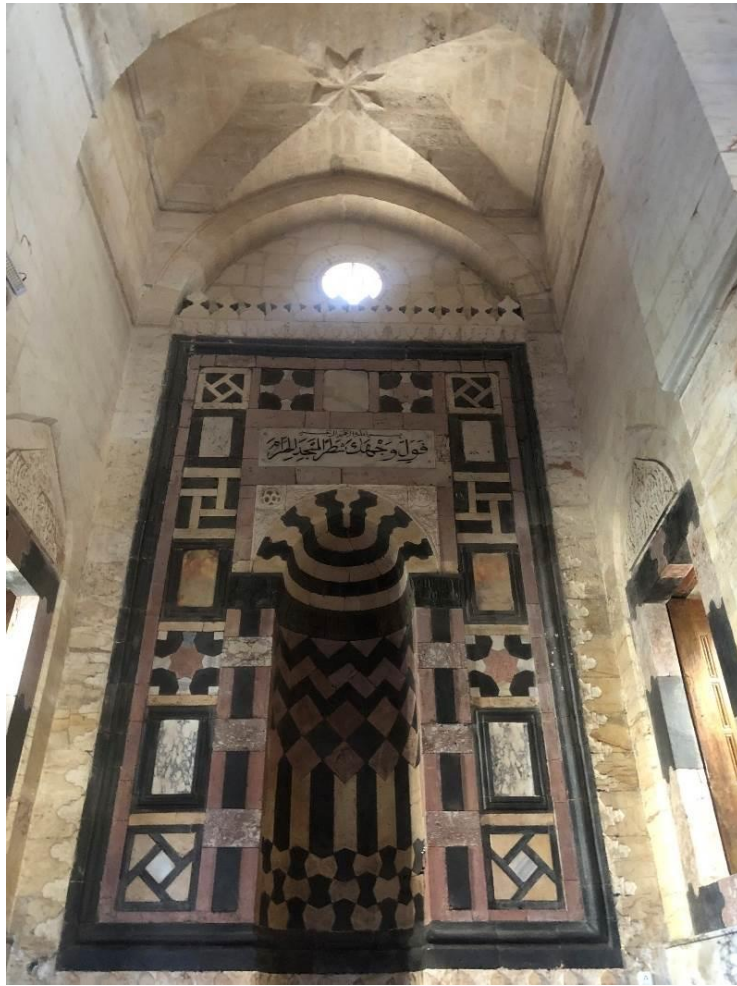
**Foto-11:** Mihrabın Taç Kısmında Bulunan On İki Adet Su Kabağı Motifi



**Foto-12:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Taç Kapı Basık Kemerli Su Kabağı Motifi



**Foto-13:** Su Kabağı



**Foto-14:** Şahniş Tonozu Sekiz Kollu Yıldız, Dairevi Pencere, Su Kabakları ve Mihrap





**Foto-15:** Mihrap İçinden Yukarı Bakınca Görülen Yedi Kollu Şamdan ve Sekiz Kollu Yıldız



**Foto-16:** Pencere Alınlıkları Palmet ve Rumili Bitkisel Bezeme



**Foto-17:** Arslantepe M.Ö. 12-10 yy. Milid Kralı Sulumeli ve Abgallular Ortostatları



**Foto-18:** Şeyh Fethullah Zaviyeli-Cami Minaresi Zencirek ve Lombard Bilezikler





**Foto-19:** Lala Şahin Paşa Türbesi Lombard Bandı (Safiyüddin Erhan, 2012, s.217)



**Foto-20:** Nizip Adaklı Köyü Aşağı Cami veya Adaklı Mahallesi Muhammed Deniz Cami

## OSMANLI DEVLETİNDE VELİME CEMİYETİ VE HAZİNE-İ HASSA (CEYB-İ HÜMAYUN) İLİŞKİSİ

Eyüp ERBİLİCİ\*

### ÖZET

Evlilik, aile kurumunun oluşması için temel şartlardan birini teşkil etmektedir. Evliliğin meşru sayılabilmesi için ise birtakım kurallar bulunmaktadır. Bu kurallardan en önemlisi şüphesiz evliliği halka ilan etmek ve meşrulaştırmak anlamında olan düğündür. Osmanlı Devleti'nde Velime Cemiyeti olarak bilinen düğünlerin varlığı uzun bir döneme dayandırılmaktadır. Devletin ekonomik durumuna göre sultanlar ve şehzadeler için çok ihtişamlı ve masraflı düğünler yapılmıştır. Sultan II. Mahmut'un kızları olan Saliha ve Mihrimah Sultanlar kendi döneminde diğer kızları olan Atiye ve Adile Sultanlar Abdülmecit döneminde evlendirilerek ihtişamlı düğünler yapılmış ve masraflar Ceyb-i Hümayun hazinesinden karşılanmıştır. Ancak II. Abdülhamit döneminde devletin ekonomik durumu pek iyi olmadığı için Naime Sultanın düğünü hariç tutulursa bazı masraflar kısma yoluna gidilmiştir. Bu bağlamda çalışmamızın temelini Osmanlı Devleti'nde Velime Cemiyeti ve bunun için yapılan masrafların Ceyb-i Hümayundan (Hazine-i Hassa) karşılanması oluşturmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** velime cemiyeti, evlilik, düğün.

## VELİME COMMUNITY AND TREASURE-İ HASSA (CEYB-İ HÜMAYUN) IN THE OTTOMAN STATE

### ABSTRACT

Marriage is one of the basic conditions for the establishment of the family institution. There are some rules for a marriage to be considered legitimate. The most important of these rules is undoubtedly the wedding, which means to announce and legitimize the marriage to the public. The existence of weddings known as Velime Cemiyeti in the Ottoman Empire is based on a long period. According to the economic situation of the state, very magnificent and costly weddings were held for sultans and princes. Sultan II. Mahmud's daughters Saliha and Mihrimah Sultans were married during the reign of his other daughters, Atiye and Adile Sultans, during the reign of Abdülmecit, and the expenses were met from the Ceyb-i Hümayun treasury. However, II. Since the economic situation of the state was not very good during the reign of Abdülhamit, some expenses were cut if the wedding of Naime Sultan was excluded. In this context, the basis of our work is the Velime Society in the Ottoman State and the expenses incurred for it are covered by the Ceyb-i Hümayun (Treasure-i Hassa).

**Key Words:** velime cemiyeti, marriage, wedding.

---

\* Doktora Öğrencisi, Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı, [Erbilici27@hotmail.com](mailto:Erbilici27@hotmail.com), ORCID ID:0009-0008-1623-8300.

## GİRİŞ

Arapça kökenli bir kelime olan Velime; toplantı, düğün ve özel günlerde verilen yemek, şölen, evlenme resmi<sup>143</sup>, düğün ziyafeti<sup>144</sup> gibi anlamlar taşımaktadır. Her ne kadar Velime kelimesi ziyafet anlamını taşısa da evlenmek maksadıyla düzenlenmiş olan düğün toplantılarına da genel olarak bu isim verilmiştir. Bu mânâyı tam olarak karşılayan kavram ise Velime Cemiyeti ya da Velime Merasimi tabiridir<sup>145</sup>.

Velime Cemiyeti, Osmanlı Devleti'ne özgü bir tabir olmayıp, bu gelenek Hz. Muhammed dönemine kadar dayanmaktadır. Nitekim Hz. Muhammed'in Hz. Hatice ile olan evliliğinde, Hz. Muhammed tarafından kendisine yirmi dişi deve mehir olarak verilmiş olup bunun yanı sıra nikâh merasimi sonrasında iki deve kesilerek misafirlere ikramda bulunulmuştur<sup>146</sup>. Ortalama bir devenin en az yüz kişilik bir davetliye yetebileceği düşünüldüğünde davetlilerin en az iki yüz kişi olduğu tahmin edilebilir<sup>147</sup>. Yapılan bu ziyafetin Velime Cemiyeti tabirini karşıladığı aşikârdır.

Altı asır boyunca varlığını devam ettiren Osmanlı devleti de Velime Cemiyeti geleneğini devam ettirmiştir. Osmanlı devletinde çeşitli vesilelerle kutlamalar, oyunlar, törenler ve alaylar gibi birtakım etkinliklere yer verilmiştir. Velime Cemiyeti de bunlardan birini teşkil etmektedir. Osmanlı devleti, Velime Cemiyeti yani düğün ziyafetleri için geniş bir bütçe ayırmıştır. Çalışmamızın temeli de bu cemiyetlerde yapılan masrafların Ceyb-i Hümayun yani diğer bir tabirle Hazine-i Hassa-i şahaneden karşılanmasına dayanmaktadır. Klasik dönemde Ceyb-i Hümayun olarak kullanılan ifade Tanzimat dönemi sonrasında bilhassa 1847 yılından itibaren Hazine-i Hassa ifadesi olarak kullanılmıştır. Bu durumu döneme kaynaklık eden Osmanlı arşiv belgelerinde de görmekteyiz. H.1263/ M.1847 yılına ait bir defterde, muharrem ayında Ceyb-i Hümayun ifadesi kullanılırken rebiül ahir ayı sonrası Hazine-i Hassa ifadesi kullanılmış olduğu tespit edilmiştir<sup>148</sup>.

### 1. Müslüman Türklerde Velime Cemiyeti

Bir Erkek ile bir kadının aile kurumunun temelini teşkil etmek amacıyla evlenip, çocuklar ile birlikte neslin devamını sağlaması insanlığın ilk ortaya çıkışından beri süregelen bir durumdur. Nitekim Hz. Muhammed'in uygulayıp bunu teşvik etmesiyle sünnet halini almıştır. Evlenmeye karar veren kişilerin düğün yaparak evliliklerini ilan etmeleri yine çok eski dönemlerden beri varlığını sürdürmekte olan bir gelenektir. Düğün yapmanın temel amacı evliliklerin hukuki durumunu çevreye duyurarak, evliliği meşru olmayan birleşmelerden ayırmaktır<sup>149</sup>.

Düğün merasiminin ihtişamı ailenin ekonomik durumuna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Fakat ekonomik durum çok iyi olsa da düğün merasiminde yapılacaklar meşru olarak yapılmalıdır. Nitekim dansözlerin oynatıldığı, sabahlara kadar devam eden alkollü merasimler İslam dinince hoş karşılanmaz. Kuranda ve sünnette düğünlerin yapılma şekli ile

<sup>143</sup> Şemseddin Sami, *Kâmûs-ı Türkî*, Çağrı yayımları, İstanbul 2007, s.1499.

<sup>144</sup> Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın kitabevi yay., 25. Baskı, Ankara 2008, s.1146.

<sup>145</sup> Mehmet Zeki Pakalın, "Velime", Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü, C.III., MEB. Yay., İstanbul 1993, s.589.

<sup>146</sup> İrfan Yücel, *Peygamberimizin Hayatı*, DİB. Yay., Ankara 2016, s.36-37.

<sup>147</sup> Fatih Okumuş, Hz. Muhammed'in Yaşam Öyküsü, Timaş yay., İstanbul 2016, s.73; Muhammed Hamidullah, *İslam Peygamberi*, Beyan yay., İstanbul 2008, s. 69.

<sup>148</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi, Hazine-i Hassa Defterleri no: 697 (BOA., HHD., nr.697.)

<sup>149</sup> Temel İslam Ansiklopedisi, "Düğün", C.2., İSAM, İstanbul 2021, s. 260.

ilgili herhangi bir öneri bulunmamakla birlikte bahsedilen yukarıdaki duruma özen gösterilerek İslam dinince hoş karşılanılan bir merasim yapılması gerekmektedir. Düğün merasiminde düğün sahiplerinin davetlilere yemek vermesi yani ülkemizde ve diğer İslam ülkelerinde uygulanmaktadır. Nitekim Hz. Muhammed bir koyun ile de olsa yemek verilmesini buyurduğu için bu gelenek sünnet olarak ifade edilmiştir<sup>150</sup>. Ancak velime cemiyetinde gösterişin ve israfın meşru sayılmadığı, herkesin ekonomik imkânı elverdiği ölçüde ikramda bulunması gerektiği vurgulanmaktadır<sup>151</sup>.

Düğün merasimine çoğunlukla yakın çevreler ve arkadaşlar davet edilir. Düğüne çağrılan davetlilerin, ciddi bir mazereti olmadığı sürece düğüne iştirak etmeleri beklenir. Düğün yemeğine fakir-zengin ayrımı yapılmaksızın herkes davet edilir; bilhassa fakirler çağırılırdı<sup>152</sup>. Günümüzde ihtişamlı düğünlerin ekonomik durumu müsait olan aileler tarafından yapıldığı görülmektedir. Bu kişiler, düğün merasimine daha çok kendileri gibi ekonomik durumu iyi olan aileleri davet etmek istemektedir. Bu durum İslam dinince hoş karşılanmamıştır. Hz. Muhammed bu durumun uygun olmadığını şu ifade ile açıkça ortaya koymuştur: “Zenginlerin davet edilip fakirlerin çağırılmadığı düğün yemeği ne fena bir yemektir”<sup>153</sup>.

Düğün merasim süresi köy ya da şehirlerde farklılık göstermektedir. Köylerde üç gün üç gece hatta daha uzun süren düğünler bulunmaktadır. Şehirlerde yapılanlar genellikle üç saat ile sınırlı olmaktadır. Köylerde düğün yemeği pişirmek için odun toplanır, hayvan kesilir ya da et alınır. Şehirlerde ise yemek için aşçı da tutulabilirdi. Düğün yemeği yöreye göre değişiklik göstermekle birlikte genellikle çorba, etli kuru fasulye, nohut, pilav ve irmik helvasıdır. Helva genelde düğünden daha önce yapılırdı<sup>154</sup>.

## 2. Osmanlı Devleti’nde Velime Cemiyeti Geleneği

Osmanlı Devleti öncesinde kurulan diğer Türk devletlerinde olduğu gibi Osmanlı Devleti’nde de Düğün merasimlerine yani velime cemiyetine ayrı bir önem verilmiştir. Devletin ekonomik durumuna göre şehzadelerin ve sultanların düğün merasimleri için ihtişamlı merasimler düzenlenmiş ve hazineden bir hayli masraf yapılmıştır.

Osmanlı devletinde hanım sultanların düğünleri, padişah olan babaları hayatta ise daha ihtişamlı bir şekilde geçer ve daha çok masraf edilirdi. Örnek olarak Sultan II. Mahmut’un kızları Saliha ve Mihrimah sultanlar babası hayatta iken evlendirilmiş olup ihtişamlı düğünler yapılmıştır. Düğünlerde damat da bir hayli masraf ederdi. Bu masraflardan en önemlisi geline verilmiş olan mehr dir. Mihr-i müeccel miktarı genel olarak 10.000 ile 300.000 altın ya da kuruş arasında olabilmektedir<sup>155</sup>. Ancak bu miktarın istisnası olan mihrler de bulunmaktadır. Nitekim sultan II. Mahmut’un kızlarından Atiye sultan için 500.500’er kuruş<sup>156</sup>, Adile sultan için ise 500.000 kuruş<sup>157</sup> mihr verildiği tespit edilmiştir.

Osmanlı Devleti’nde düğün süresi bir gün ile sınırlı olmayıp iki hafta, hatta yirmi gün kadar sürebilmekteydi. Çeyizler serilmekte ve damadın konağında çeşitli ziyafetler

<sup>150</sup> Mehmet Kızılkaya, *A’dan Z’ye İslamda Evlilik ve Aile Okulu*, Hayat Yay., İstanbul 2014, s. 90-91.

<sup>151</sup> Rahmi Yaran, “Düğün”, TDVİA: C.10, TDV. Yay., Ankara 1994. S. 16.c

<sup>152</sup> Mehmet Nezir Gül, *Peygamberimizin Sünnet ve Tavsiyeleri*, Hayat yay., İstanbul 2014, s.341.

<sup>153</sup> Mehmet Kızılkaya, *a.g.e.*, s.92.

<sup>154</sup> Emine Gürsoy Naskali- Aysel Güney, *Düğün*, Libra yay., İstanbul 2018, s.212-213.

<sup>155</sup> Çağatay Uluçay, *Harem II*, TTK. Yay., Ankara 2001, s.96.

<sup>156</sup> Serap, Sunay, “Tanzimatın İlk Saray Düğünü: Sultan II. Mahmud’un Kızı Atiyye Sultan’ın Ahmet Fethi Paşa İle Evlenmesi”, *Belleten*, C.LXXVII, S.278, TTK., Nisan 2013, s.133.

<sup>157</sup> Serap, Sunay, *Damat Mehmet Ali Paşa’nın Hayatı ve Siyasi Mücadelesi (1813-1868)*, *Basılmamış Doktora Tezi*, Afyon, 2015, s.48.



verilmekteydi<sup>158</sup>. Ancak uzun süren bu ziyafetler hazineye ciddi miktarlarda külfet oluşturmaktaydı. Dolayısıyla yapılan bu gösterişli düğünlerin faturası Ceyb-i Hümayun hazinesine yansıtılmıştır.

Osmanlı devletinde bir sultanla evlenecek olan paşa İstanbul dışında görevli ise düğün ve düğün hazırlıkları yapmak için İstanbul'a çağırılır ve Sultan ile evliliği gerçekleşikten sonra eğer İstanbul'da görev alamazsa tekrar görevli olduğu yere gönderilirdi. Sultan ise İstanbul'da eşinin konağında kalmaktaydı<sup>159</sup>.

Osmanlı devletinde velime cemiyetlerinde ihtişamlı merasimler yapılmasının yanı sıra bazen de düğünlerde yapılan dikkatsizlikler sebebiyle çeşitli yaralanma ve ölümler de olabilmekteydi. H.1321/M.1903 tarihinde Şaban Mustafa isimli şahsın Said adlı kişinin velime cemiyetinde cerh edilerek vefat ettiğine dair bir telgraf çekilmiştir<sup>160</sup>. H.1272/ M.1856 Tarihli bir Osmanlı vesikasında Velime ve Hitan (sünnet düğünü) cemiyetlerinde tüfek ve tabanca atma yasağı hakkında emirname verilip ilgililere tebliğ edilmiştir<sup>161</sup>. Yine H.1272/ M.1856 tarihli bir başka vesikada Velime ve Hitan törenlerinde silah sıkmanın yasak olduğu ve ölüme sebep olanların katil sayılacağı hakkındaki emirname ilanı yapılmıştır<sup>162</sup>. Böylelikle Caydırıcı önlemler alınmış ve alınan kararlar çeşitli kazalara bildirilmiştir. Bunun yanı sıra Velime cemiyeti esnasında birtakım farklı olumsuz durumlar da yaşanmıştır. İncelediğimiz H.1316/M.1899 tarihli bir belgede Söğüd'ün Bunaklar karyesinde Hacı Mustafa Efendi adlı şahsın evinde velime cemiyeti yapıldığı sırada gaz lambasının devrilmesi sonucunda yanan ve yaralananların tedavi edilmesi, vefat edenlerin ise yetimlerine yardımda bulunulması istenmiş ve hadise hakkında ayrıntılı bilgi verilmiştir<sup>163</sup>.

Osmanlı devletinde evlilik için çeşitli törenler yapılmıştır. Bunlar evlenme öncesi, evlenme sırası ve evlenme sonrası törenler olmak üzere üçe ayrılmaktadır<sup>164</sup>. Düğünden hemen önce saz takımı ile kına gecesi düzenlenir ve burada köçek oynatılırdı. Ayrıca meyve ve şekerlemeler ikram edilmekteydi<sup>165</sup>. Velime Cemiyeti olarak nitelendirilen düğün esnasında ise at yarışları, çengi cümbüşü, çeşitli çalgılar çalınarak görkemli düğünler yapıldığı bilinmektedir. R.1306/M.1890 Tarihli bir belgede Pazarbaşı sakinlerinden olan Ali isimli şahsın yapmış olduğu velime cemiyetinde çalgı çalınarak oynanacağına dair muhtarlık ilmühaberi gönderilmiştir<sup>166</sup>. R.1306/ M.1891 tarihli bir vesikada ise Cedid İsa bey mahallesinde bulunan İdris bin Seyfullah isimli şahsın velime cemiyetinde çengi cümbüşü için ruhsat talebinde bulunduğu görülmektedir<sup>167</sup>. Bunların yanı sıra H.1322/ M.1904 Tarihli bir belgede Düzce kazasının Yahşidere karyesinde yapılacak olan velime cemiyetinde at yarışı düzenlenmiştir<sup>168</sup>.

Düğünler sadece yapılan merasimle sınırlı olmayıp düğün öncesi çeyiz hazırlıkları, nişan, kına gecesi, gelin hamamı gibi etkinlikleri de kapsamaktadır. Bu gibi durumlara bilhassa da cihaz takımı (çeyiz) için bir hayli masraflar yapılmış ve bu durum da devlete maddi bir külfet olmuştur. Hatta bu masraflardan dolayı evliliği dahi ertelemişlerdir. Masrafların fazlalığına dönemin vakanüvislerinden olan Ahmet Cevdet Paşa Tezâkir adlı eserinde değinmiştir. “Şöyle

<sup>158</sup> Muammer Yılmaz, *Osmanlı'da Töre, Tören ve Alaylar*, Elit Kültür yay., İstanbul 2010, s.152-153.

<sup>159</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, TTK. Yay., Ankara 2014, s.149.

<sup>160</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi Teftişat-ı Rumeli Evrakı, Kosova Evrakı (BOA., TFR.I.KV)..00044.04352.001

<sup>161</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi Umum vilayat evrakı., (BOA, A.İMKT.UM.,) 00243.00081.001.

<sup>162</sup> BOA., A.İMKT.UM., 00247.00009.001.

<sup>163</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi, Dahiliye Mektubi kalemi, (BOA., DH.MKT.) 02184.00033.001.

<sup>164</sup> Ziya Kazıcı, *Osmanlı'da Toplum Yapısı*, Kayıhan yay., İstanbul 2014, s.178.

<sup>165</sup> Leyla Saz, *Haremde Yaşam Saray ve Harem Hatıraları*, DBY yay., İstanbul 2012, s.169.

<sup>166</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi, Yabancı Arşivler, (BOA., YB).021., 89/165.

<sup>167</sup> BOA., YB.021, 89/180.

<sup>168</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi, İrade Hususi, (BOA., İ.HUS.), 00117.00002.001.

*ki akdemce bedi' cem'iyeti bir mikdar masrafla geçiştirilip ancak kadınların mukaddem ve muahhar etmiş oldukları deynlerinin mikdarı üç yüz bin keseye baliğ olduğu ma'a't-te' essüf işitilmekte idi ve bu kerre on iki gün mümted olan sur-ı humayun sahihen fevka'l-ade olup amma mikdar-ı mesarif dahi hadd-i ihsadan haricdir. .Edhem Paşa'nın sultanı için yapılan velime cem'iyeti eğerçi hafifce tutuldiyse de yine zaruri mesarif-i külliyyeye muhtac olarak borç üstüne borç edilmektedir. Muahharen diğer sultanların dahi velime · cem'iyetleri icra olunmak üzere bulunduğundan Hazine-i hassa'nın düyunu aşip taşacağı cihetle ale'l-umum ma'adinin makt.'en renklere ilzamiyle buna karşılık tedariki tasavvur ve tezekkür olunmakta idi”<sup>169</sup>. Ahmet Cevdet Paşa burada kadınların üç yüz bin keseye varan korkunç miktarlarda borçlar yaptıklarını vurgulamıştır. Bununla birlikte Sultan Abdülhamit döneminde sadrazamlık yapmış olan Edhem Paşa'nın sultanı için velime cemiyeti masrafı hafif tutulmasına rağmen borç üstüne borç yapılmış olduğunu ve bu durumun da Hazine-i Hassaya zarar vermiş olduğunu gözler önüne sermektedir.*

Osmanlı devletinde velime cemiyeti masraflarına ek olarak bir de padişahlar tarafından düğünde bulunanlara çeşitli hediyeler dağıtılmaktaydı. H.1315/ M.1898 tarihli belgeye göre Naime Sultanın düğünü nedeniyle tevdi edilen atıyye (hediye, ihsan) miktarı toplam 122,239 Osmanlı Lirası olarak tespit edilmiştir<sup>170</sup> Ayrıca hazineden çok ciddi miktarlarda para harcanılarak çeyizler hazırlanmıştır. Örnek olarak; Sultan II. Mahmut'un kızı Atiye Sultan'ın çeyizi için 3.037.519,5 kuruş hazineden para harcanmıştır. Yine Atiye Sultan'ın velime cemiyetinde 294,486 kuruşluk hediye dağıtımı yapılmıştır. Benzer şekilde Mihrimah sultan'ın velime cemiyetinde de 48,500 kuruş değerinde hediye dağıtımı yapılmıştır<sup>171</sup>. Bütün bu masraflar göz önüne alındığında Velime Cemiyeti masraflarının küçümsenemeyecek miktarlarda olduğunu ve Hazineye önemli bir yük getirdiğini söyleyebiliriz.

Osmanlı devletinde evlilik için yapılan bu masraflardan sonra devletin içinde bulunduğu ekonomik durum da göz önüne alınarak israfın önüne geçebilmek için bir takım tedbirler alınmıştır. Bu tedbirlere örnek olarak; evlenmeyi zora sokmamak için mehr-i müeccel ve nişan takımı gibi bazı şeylerin normal değerinden fazla olmaması kararlaştırıldı<sup>172</sup>. Bir başka israfı önlemek için örnek H.1326/ M.1908 tarihli belgede Emine, Hatice ve Fehime Sultanların velime cemiyetlerinde mürettebat-ı cihaziyelerinden fazla sarf edilmiş olan 13,327 lira maliye hazinesi tarafından Hazine-i Hassa-i Şahaneye aktarılmıştır<sup>173</sup>. Böylece evlenme geleneğinde hem fazla israf yapılmasının önüne geçilerek bir nevi tasarrufa gidilmiş hem de hazineye olan yük hafifletilmek istenmiştir.

## 2.1. II. Abdülhamit Dönemi Velime Cemiyeti

Osmanlı devletinin dağılma dönemi olan 19. Yüzyılın ikinci yarısında devlet maddi sorunlar yaşamaktaydı. Bunda şüphesiz içte ve dışta yaşanmakta olan savaşların büyük etkisi vardır. Bundan dolayı da II. Abdülhamit bazı harcamalara dikkat etmeye özen göstermiştir. Padişah dört kızının yani Saliha Sultan, Nazime Sultan, Esmâ ve Zekiye Sultanların düğünlerini ileriki süreçte masrafların artmaması için bir arada yapmak istemişti. Böylece her defasında yüzlerce davetliye ayrı ayrı ziyafet vermek yerine bir defa ziyafet verilmiş oldu. Çok ihtişamlı ve masraflı düğünler yapmak yerine bu şekilde çoklu düğünler yapılmış olması devletin ekonomik durumunun çok iyi olmadığını göstermektedir.

<sup>169</sup> Ahmet Cevdet Paşa, *Tezâkir*, 13-20, TTK., yay., Ankara 1960, s.23.

<sup>170</sup> BOA., HHD., nr.13039.

<sup>171</sup> Çağatay Uluçay, *a.g.e.*, s.94.

<sup>172</sup> Tülay Ercoşkun, *Osmanlı İmparatorluğunda 19. Yüzyılda evlilik ve nikâha dair düzenlemeler*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010, s.89.

<sup>173</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi, Yıldız Mütenevvi Maruzat, (BOA., *Y.MTV*).00307.00066.001.

Sultan II. Abdülhamit, 31 Mart isyanının bastırılması sonrasında hal'i kararlaştırıldıktan sonra Selanik'e nakledilerek Alatin köşküne yerleştirilmiştir. Sultan Abdülhamit'in Zekiye Sultan, Naime Sultan, Naile Sultan, Şaziye Sultan, Ayşe Sultan ve Refia Sultan adlarında kızları bulunmaktadır. Sultan Abdülhamit hal kararı verilmesinden önce bu kızlarından üçünü nişanlamış ve onları bir an evvel evlendirmek istemiştir. Fakat bu evlilikleri düğünsüz, derneksiz bir şekilde imam ve bazı kimseler şahitliğinde nikâh yaptırarak gerçekleştirmiştir. Kızların çocukluk döneminden beri valideleri tarafından hazırlanmış olan cihaz (çeyiz) takımları getirilerek nikâhları yapılmıştır<sup>174</sup>. II. Abdülhamit'in bu üç kızını bu şekilde düğünsüz derneksiz nikâhlanması, velime cemiyeti geleneğini uygulamaması şüphesiz padişahın içinde bulunduğu sıkıntılı durumu gözler önüne sermektedir.

Ancak, II. Abdülhamit diğer çocukları için velime cemiyeti geleneğini uygulamış, hatta cihaz (çeyiz) masrafları ve velime cemiyeti masrafları Hazine-i Hassa'dan karşılanmıştır. Sultan II. Abdülhamit'in özellikle kızı Naime sultan için yapmış olduğu velime cemiyeti ve cihaz masrafları oldukça yüksek miktarlara ulaşmıştır.

### 2.1.1 Naime Sultan İçin Velime Cemiyeti Masrafları

II. Abdülhamit'in kızı Naime sultan'ın cihaz masrafları ya da velime cemiyeti için yapmış olduğu borçlar, Hazine-i Hassa tarafından karşılanmıştır. Osmanlı arşiv belgelerinde Naime sultan için yapılan cihaz (çeyiz) masrafları için farklı miktarlarda tespitler yapılmıştır. Bir belgede tespit edilen çeşitli kalemler toplandığında yaklaşık olarak 3.349.858 kuruş cihaz masrafı yapılmıştır<sup>175</sup>. Bir başka arşiv vesikasında toplam cihaz masrafı 16.749.29 kuruş olarak hesaplanmıştır<sup>176</sup>. Naime sultana sunulan köşk teşrifatı ve mücevher toplam masarifi 17.152.79 kuruştur<sup>177</sup>. Aşağıdaki tabloda Naime Sultanın velime cemiyeti için yapılan bazı masrafları yer almaktadır.

**Tablo1. Naime sultanın velime cemiyeti masrafları**

TARİHLER	YAPILAN HARCAMALAR
R. 21.06.1312 / M. 02.09.1896	100.000 Guruş <sup>178</sup>
R. 24.02.1312/ M. 06.05.1896	50,000 ve 21,661 toplam 71,661 Guruş <sup>179</sup>
R.16.08.1312/ M.28.10.1896	20,000 Guruş <sup>180</sup>
R.19.08.1312/ M. 31.10.1896	Naime sultanın velime cemiyeti için emlak-ı hümayun hasılatından ödünç alınan <b>20,000</b> guruş hazine-i hassa-i şahane tarafından ödenmiştir <sup>181</sup> .

<sup>174</sup> İsmail Hakkı Uzunçarşılı, "II. Sultan Abdülhamid'in Hali ve Ölümüne Dair Bazı Vesikalar", Belleten, C.10, S.40, TTK yay., Ankara 1946, s.708-710.

<sup>175</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi, Yıldız, Hazine-i Hassa, (BOA, Y.PRK.HH.)00033.00056.003.

<sup>176</sup> BOA, Y.PRK.HH.: 00031.00017.005.

<sup>177</sup> Betül Kübra Bağçe, *II. Abdülhamit'in kızı Naime Sultan'ın Hayatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008, s.40.

<sup>178</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi, Maliye Nezareti Emlak-i Emiriyye Müdüriyeti, (BOA., ML.EEM). 00233.00050.001.

<sup>179</sup> BOA., ML.EEM. 00236.00042.001

<sup>180</sup> BOA., ML.EEM.00238.00023.001.

<sup>181</sup> BOA., ML.EEM.00238.00047.001.

R.24.08.1312 /M. 05.11.1896	20,000 Guruş aynı şekilde emlak-ı hümayundan ödünç alınmış hazine-i hassa tarafından karşılanmıştır <sup>182</sup> .
R.30.08.1312/ M. 11.11.1896	20,000 Guruş <sup>183</sup>
R.20.09.1312/ M.02.12.1896	6650 Guruş <sup>184</sup>
R.24.09.1312/ M.06.12.1896	5000 Guruş <sup>185</sup>
R.24.09.1312/ M.06.12.1896	8000 Guruş <sup>186</sup>
R.01.10.1312/ M.13.12.1896	2128 Guruş <sup>187</sup>
R.03.10.1312/ M.13.12.1896	24000 Guruş <sup>188</sup>
R.04.10.1312/ M. 16.12.1896	18525 Guruş <sup>189</sup>
R.08.10.1312/ M.20.12.1896	190,000 Guruş <sup>190</sup>
R.14.10.1312/ M.26.12.1896	2000 Guruş <sup>191</sup>
R18.10.1312/ M. 30.12.1896	1900 Guruş <sup>192</sup>
R.22.10.1312/ M.03.01.1897	2100 Guruş <sup>193</sup>
R.25.10.1312/ M.06.01.1897	9066 Guruş <sup>194</sup>
R.31.10.1312/ M.12.01.1897	9200 Guruş <sup>195</sup>
R.09.12.1312/ M.21.02.1897	2225 Guruş <sup>196</sup>
R. 01.01.1313/ M.13.03.1897	8000 Guruş <sup>197</sup>
R.16.01.1313/ M.28.03.1897	4750 Guruş <sup>198</sup> düğün için borç alınmış.
R.24.01.1313/ M.05.04.1897	6169 Guruş <sup>199</sup> düğün için borç.
R.12.03.1313/ M.24.05.1897	4958 Guruş <sup>200</sup>
R.13.03.1313/ M.25.05.1897	90,000 Guruş <sup>201</sup>
R.13.03.1313/ M.25.05.1897	50,000 Guruş <sup>202</sup>
R.17.05.1313/ M.28.07.1897	50,000 Guruş <sup>203</sup>
R.08.07.1313/ M.20.09.1897	10,000 Guruş <sup>204</sup>
R.19.03.1313/M.31.05.1897	665 Guruş <sup>205</sup> borç alınmış
H.19.03.1293/ M.14.04.1876	Velime cemiyeti için terzi,yorgancı ve hallaç masrafı toplamı 83,724 Guruş <sup>206</sup>

<sup>182</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00238.00080.001.

<sup>183</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00239.00007.001.

<sup>184</sup> BOA., *ML:EEM.*, 00240.00092.001.

<sup>185</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00241.00020.001.

<sup>186</sup> BOA., *ML.EEM.*,00241.00024.001.

<sup>187</sup> BOA., *ML.EEM.*00242.00003.0011.

<sup>188</sup> BOA., *ML.EEM.*00242.00011.001.

<sup>189</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00242.00023.001.

<sup>190</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00242.00053.002.

<sup>191</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00243.00006.001.

<sup>192</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00243.00033.001.

<sup>193</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00243.00068.001.

<sup>194</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00243.00079.001.

<sup>195</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00243.00105.001.

<sup>196</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00247.00069.001.

<sup>197</sup> BOA., *ML.EEM.*, 250/6.

<sup>198</sup> BOA., *ML.EEM.*, 251/19.

<sup>199</sup> BOA.,*ML.EEM.*, 252/27.

<sup>200</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00255.00067.001.

<sup>201</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00255.00083.002.

<sup>202</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00255.00083.002.

<sup>203</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00260.00009.001.

<sup>204</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00264.00037.001.

<sup>205</sup> BOA.,*ML.EEM.*, 256/28.

<sup>206</sup> Cumhurbaşkanlık Osmanlı Arşivi Topkapı Sarayı Müzesi Arşivi Evrakı, (BOA., *TS.MA.e.*) 613/8.

R.25.09.1313/ M.07.12.1897	Emlak-ı hümayun hasılatından talep olunan 36,800 Guruş Hazine-i Hassa tarafından ödenmesi <sup>207</sup> .
R.15.10.1313/ M.27.12.1897	Naime Sultanın Velime cemiyeti için Kuyumcubaşı Haronacı Efendi'den alınan mücevheratın parası olan 27,000 Guruş Hazine-i Hassadan ödenmiştir <sup>208</sup> .
R.22.12.1313/ M.06.03.1898	Naime Sultanın velime cemiyeti için emlak-ı hümayun hasılatından 20,000 guruş Hazine-i Hassa dan ödenmesi <sup>209</sup>
R.19.01.1314/M.31.03.1898	120,000 Guruş <sup>210</sup> düğün yemeği masarifi olup hazine-i hassa dan ödenmiştir.
R.23.01.1314/ M.04.04.1898	20,000 Guruş velime cemiyeti masarifi <sup>211</sup> .
R.02.02.1314/ M. 14.04.1898	402 Lira Naime sultanın velime cemiyeti masarifi hazineden ödenmesi <sup>212</sup> .
R.02.02.1314/ M.14.04.1898	3000 Lira velime cemiyeti masarifi <sup>213</sup> .
<b>TOPLAM YAPILAN MASRAFLAR 1.064.521 GURUŞ VE 3402 LİRA (340.200 GURUŞ) GENEL TOPLAM İSE 1.404.721 GURUŞ</b>	

Verilen tabloda da anlaşılacağı üzere Naime Sultan'ın velime cemiyeti için düğün öncesi, düğün sırası ve düğün sonrası olmak üzere yaklaşık üç yıl boyunca harcama yapılmış ve bu harcamalar Hazine-i Hassa'dan karşılanmıştır. Yapılan harcama toplamı lira değeri guruş olarak yazıldığında (1 Lira 100 Guruş) toplam 1.404.721 Guruş<sup>214</sup> olarak hesaplanmıştır. Harcamalar sadece bununla sınırlı olmayıp yukarıda bahsedildiği üzere farklı belgelerden farklı miktarlar da tespit edilmiştir. Sadece bir sultanın velime cemiyeti ve cihaz masrafları için bu kadar para harcanmış olması velime cemiyeti için yapılan savurganlığı göstermektedir. Bunun yanı sıra yapılan masraflardan bazılarının emlak-ı hümayun hâsılatından ödünç alınıp daha sonra Hazine-i Hassadan karşılanmış olduğu tespit edilmiştir. Emlak-ı Hümayun gelirleri de Hazine-i Hassa yani daha önceki tabiri ile Ceyb-i Hümayun hazinesinin gelir kalemlerinden birini teşkil etmekteydi. Dolayısıyla Naime sultanın velime cemiyeti masrafları padişahın özel hazinesi olan Ceyb-i Hümayundan karşılanmıştır.

Sultan II. Abülhamit, kızı Naime Sultan için cülus kızım demiş ve onun düğününü diğer sultanların düğünü ile birleştirmeden bağımsız olarak yapmıştır. II. Abdülhamid, kızı Naime Sultan'ın cihaz giderlerini kendi hazinesi olan Ceyb-i Hümayun hazinesinden yani Hazine-i Hassa-i Şahanedan karşılamıştır. Ancak, cihaz takımları Naime Sultan'ınki ile beraber hazırlanmış olan Cemile Sultan'ın kızı Ayşe Hanım Sultan ve Emine Sultan'ın cihaz masrafları

<sup>207</sup> BOA., *ML.EEM.* 270/55.

<sup>208</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00272.00016.001.

<sup>209</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00278.00004.001.

<sup>210</sup> BOA., *ML.EEM.*, 280/30.

<sup>211</sup> BOA., *ML.EEM.*, 00280.00056.001.

<sup>212</sup> BOA., *ML.EEM.*, 281/9.

<sup>213</sup> BOA., *ML.EEM.*, 281/11.

<sup>214</sup> 1850-1914 tarihleri arasında Osmanlı altın lirasının 1 ABD dolarına göre paritesi 0,229 lira olduğuna göre 1 dolar 4,366 lira yani yaklaşık olarak 321.740 dolara tekabül etmektedir. Günümüzle kıyasladığımızda 321.740 dolar yaklaşık olarak dolar kuru 18,60 (07.11.2022) kabul edilirse 5.984.364 TL ye tekabül eder. Ayrıntılı bilgi için bakınız: Biltekin Özdemir, *Osmanlı Devleti Dış Borçları*, Maliye Bakanlığı Strateji Geliştirme Başkanlığı, 2. Baskı Ankara, Şubat 2010, s.22.

maliye nezareti tarafından ödenmiştir. Naime Sultanın düğünü II. Abdülhamit döneminde yapılan en görkemli düğünlerden birisi olarak tarihe geçmiştir<sup>215</sup>.

Naime Sultan'ın cihaz masrafları ve velime cemiyeti masrafları ile ilgili birçok kaynak olmasına rağmen düğünün içeriği hakkında çok fazla kaynağa rastlanmamıştır. Ancak yapılan bu masraflara ve padişahın kızı Naime Sultana vermiş olduğu öneme bakıldığında düğünün çok şaşalı ve gösterişli bir şekilde yapılmış olduğu söylenilebilir. Nitekim düğünler genel olarak devletin saygınlığını ve ihtişamını da gösterdiği için ayrı önem taşımaktaydı.

## SONUÇ

Evlilik, insanların ilk ortaya çıktıkları andan itibaren çeşitli ritüellerle başlamış ancak İslam tarihinde Hz Muhammed'in hadisleri ve uygulamaları ile sünnet olarak kabul edilmiş ve günümüze kadar uygulanarak gelmiştir. Ailenin temeli ve meşru bir yaşamın ilk adımı olan evlilik, çeşitli merasimlerle icra edilerek gerçekleştirilmiştir. Bunlardan biri de İslami bir dayanak ile oluşturulmuş olan Velime Cemiyeti'dir. Düğün esnasında yapılan her türlü merasimi, hazırlığı, ziyafeti içeren kapsamlı bir gelenek olan Velime cemiyeti İslami bir kimliğe sahip olan Osmanlı Devleti'nde de uygulanarak devam ettirilmiştir.

Osmanlı Devleti'nde velime cemiyetleri görünüş olarak ihtişamlı, içerik olarak da oldukça zengindir. Nitekim Osmanlı velime cemiyetlerinde çalgı, cümbüş, köçek oynatma, yemek ziyafeti verme, at yarışları ve çeşitli aktiviteler düzenleme gibi pek çok eğlenceye yer verilmiştir. Özellikle yapılan düğün hanedana mensup bir hanım sultanın düğünü ise gösteriş ve ihtişam daha da arttırılarak buna bağlı olarak masraflarda arttırılmıştır.

Velime cemiyetinde yapılan çeşitli masraflara ek olarak yapılan diğer bir masraf da hanım sultanların cihaz yani çeyiz masrafları olmuştur. Bilhassa çeyiz takımları içerisinde yer alan kıymetli pek çok eşya için bir hayli masraf yapılmıştır. Özellikle II. Abdülhamit'in kızı Naime sultanın gerek velime cemiyeti için gerekse de çeyiz masrafları için çok yüklü miktarlarda paralar harcanmış ve harcanan bu paralar padişahın özel hazinesi olan ceyb-i hümayun'dan diğer bir deyişle Hazine-i Hassa'dan karşılanmıştır. Ayrıca velime cemiyeti boyunca padişah tarafından çeşitli kullarına, görevlilere ihsanlarda bulunulmuş, paralar ve hediyeler dağıtılarak bunların masrafları da hazineден ödenmiştir. Hatta bazı durumlarda padişah kızlarının velime cemiyeti masraflarını karşılamak için borçlanma yoluna dahi gidilmiştir. Dolayısıyla gösterişli sultan düğünleri ve göz kamaştırıcı kıymetli çeyiz takımları masrafları çoğu zaman devletin sırtına yük olarak binmiştir.

## KAYNAKÇA

### ARŞİV KAYNAKLARI

- BOA., ML.EEM. 00233.00050.001.  
 BOA., ML.EEM. 00236.00042.001  
 BOA., ML.EEM.00238.00023.001.  
 BOA., ML.EEM.00238.00047.001.  
 BOA., ML.EEM., 00238.00080.001.  
 BOA., ML.EEM., 00239.00007.001.  
 BOA., ML:EEM:, 00240.00092.001.

<sup>215</sup> Serap Sunay, "Sür-ı Hümayun Defterine Göre 19. Yüzyıl Saray Düğünlerine Dair Bir Değerlendirme", Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.20, S.38, Balıkesir Aralık 2017, s.338.

BOA., ML.EEM., 00241.00020.001.  
 BOA., ML.EEM.,00241.00024.001.  
 BOA., ML.EEM.00242.00003.0011.  
 BOA., ML.EEM.00242.00011.001.  
 BOA., ML.EEM., 00242.00023.001.  
 BOA., ML.EEM., 00242.00053.002.  
 BOA., ML.EEM., 00243.00006.001.  
 BOA., ML.EEM., 00243.00033.001.  
 BOA., ML.EEM., 00243.00068.001.  
 BOA., ML.EEM., 00243.00079.001.  
 BOA., ML.EEM., 00243.00105.001.  
 BOA., ML.EEM., 00247.00069.001.  
 BOA., ML.EEM., 250/6.  
 BOA., *ML.EEM.*, 251/19.  
 BOA.,*ML.EEM.*, 252/27.  
 BOA., ML.EEM., 00255.00067.001.  
 BOA., ML.EEM., 00255.00083.002.  
 BOA.,ML.EEM., 256/28.  
 BOA., ML.EEM., 00260.00009.001.  
 BOA., ML.EEM., 00264.00037.001.  
 BOA., TS.MA.e, 613/8.  
 BOA.,ML.EEM.270/55.  
 BOA., ML.EEM.,00272.00016.001.  
 BOA., ML.EEM., 00278.00004.001.  
 BOA., ML.EEM., 00280.00056.001.  
 BOA., *ML.EEM.*, 280/30.  
 BOA.,ML.EEM., 281/9.  
 BOA.,ML.EEM., 281/11.  
 BOA., TFR.I..KV..00044.04352.001.  
 BOA., A.}MKT.UM., 00243.00081.001.  
 BOA., A.}MKT.UM., 00247.00009.001.  
 BOA., DH.MKT. 02184.00033.001.  
 BOA., YB.021., 89/165.  
 BOA., YB.021, 89/180.  
 BOA., İ.HUS., 00117.00002.001.  
 BOA., Y..MTV.00307.00066.001.  
 BOA, *Y.PRK.HH.*, 00031.00017.005.  
 BOA, *Y.PRK.HH.*00033.00056.003.  
 BOA., *HHD.*, nr.697.  
 BOA., *HHD.*, nr.13039.

## KİTAPLAR VE MAKALELER

Ahmet Cevdet Paşa, *Tezâkir*, 13-20, yayınlayan Cavid Baysun., TTK., Ankara 1960.  
 Bağçe, Kübra, *II. Abdülhamit'in kızı Naime Sultan'ın Hayatı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2008  
 Devellioğlu, Ferit, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, Aydın kitabevi yay., 25. Baskı, Ankara 2008.

- 
- Ercoskun, Tülay, Osmanlı İmparatorluğunda 19. Yüzyılda evlilik ve nikâha dair düzenlemeler, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara 2010.
- Gül, Mehmet Nezir, *Peygamberimizin Sünnet ve Tavsiyeleri*, Hayat yay., İstanbul 2014.
- Gürsoy Naskali, Emine - Aysel Güney, *Düğün*, Libra yay., İstanbul 2018
- Hamidullah, Muhammed, *İslam Peygamberi*, Beyan yay., İstanbul 2008.
- Kazıcı, Ziya, *Osmanlı'da Toplum Yapısı*, Kayıhan yay., İstanbul 2014.
- Kızılkaya, Mehmet, *A'dan Z'ye İslamda Evlilik ve Aile Okulu*, Hayat Yay., İstanbul 2014.
- Okumuş, Fatih, *H. Muhammed'in Yaşam Öyküsü*, Timaş yay., İstanbul 2016.
- Özdemir, Biltekin, *Osmanlı Devleti Dış Borçları*, Maliye Bakanlığı Strateji Geliştirme Başkanlığı, 2. Baskı Ankara, Şubat 2010, s.22.
- Pakalın, Mehmet Zeki, "Velime", *Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü*, C.III., MEB. Yay., İstanbul 1993.
- Sami, Şemseddin, *Kâmûs-ı Türkî*, Çağrı yayınları, İstanbul 2007.
- Saz, Leyla, *Haremde Yaşam Saray ve Harem Hatıraları*, DBY yay., İstanbul 2012.
- Sunay, Serap, Damat Mehmet Ali Paşa'nın Hayatı ve Siyasi Mücadelesi (1813- 1868), *Basılmamış Doktora Tezi*, Afyon, 2015.
- Sunay, Serap, "Sûr-ı Hümayun Defterine Göre 19. Yüzyıl Saray Düğünlerine Dair Bir Değerlendirme", *Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, C.20, S.38, Balıkesir Aralık 2017.
- Temel İslam Ansiklopedisi, "Düğün", C.2., İSAM, İstanbul 2021.
- Uluçay, Çağatay, *Harem II*, TTK. Yay., Ankara 2001.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, *Osmanlı Devleti'nin Saray Teşkilatı*, TTK. Yay., Ankara 2014.
- Uzunçarşılı, İsmail Hakkı, "II. Sultan Abdülhamid'in Hali ve Ölümüne Dair Bazı Vesikalar", *Bellekten*, C.10, S.40, TTK yay., Ankara 1946.
- Yaran, Rahmi, "Düğün", *TDVİA*: C.10, TDV. Yay., Ankara 1994.
- Yılmaz, Muammer, *Osmanlı'da Töre, Tören ve Alaylar*, Elit Kültür yay., İstanbul 2010.
- Yücel, İrfan, *Peygamberimizin Hayatı*, DİB. Yay., Ankara 2016.